عبد الله محمد الغَذّامي

المرأة و اللّغة



المركز الثقافي العربي

المرأة واللّغة

* المرأة واللغة

* تأليف: د. عبد الله الغذّامي

* **الطبعة الثالثة، 2006**

* الناشر: المركز الثقافي العربي

العنوان:

□ **الدار البيضاء/** • 42 الشارع الملكي (الأحباس) • فاكس /305726/ • هاتف/ 303339 - 307651/.
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ **بيروت/** الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
• ص.ب/ 113-5158/ • هاتف/ 352826 - 343701/ • فاكس/00961-1-343701/.

المرأة واللّغة

عبدالله محمد الغَذّامي



المركز الثقافي العربي

كلمة شكر

قال الجاحظ ذات مرة «إن الله ـ جلت حكمته ـ لم يخلق رجلا يقوم بكل حاجاته بنفسه»، وما دام الإنسان محتاجاً إلى غيره للقيام بأمر حاجته فإن الله يتداركنا بفضله ومنته فيهبنا أصدقاء يكملون نقصنا ويقوون أسبابنا. ومن هنا فإن امتناني لا يقف عند حد لمعالي الدكتور خالد العنقري ـ وزير التعليم العالي ـ على وقفته الكريمة بإزاء هذا البحث وعلى مساندته مساندة كانت سبباً وراء إنجازي لهذه الدراسة في الوقت المأمول.

وأسجل شكري للصديق الدكتور أمين سليمان سيدو الذي أمن لي كل ما طلبته منه من كتب، وقام باستنساخ العديد من الوثائق والأعمال التي كانت تنقص مكتبتي، وقد وفر لي بجهده هذا كثيراً من الوقت والطمأنينة أثناء انهماكي بإنجاز الدراسة.

وكذلك أشكر الصديق الدكتور معجب الزهراني والدكتور راضي سعد السرور على تجاوبهما الكريم مع طلباتي لبعض الكتب.

ولئن كنت أود تقديم الشكر إلى زوجتي العزيزة فإن هذا الشكر يتضمن الاعتذار إليها وإلى بناتي عن الوقت الذي شغلت به عنهن لمدة تزيد عن السنة، وذلك بالانهماك المستمر بين الأوراق وداخل أسوار المكتبة.

وأسجل ـ أخيراً ـ شكري للأستاذ الدكتور محمد بن عبد الرحمن

الهدلق والدكتور عبد الرحمن إسماعيل السماعيل اللذين تكرما بقراءة مسودة الكتاب ولم يبخلا بملاحظاتهما وتنبيهاتهما التي كانت - ولما تزل - موضع اعتباري وتقديري. وكذلك أسجل شكري للأستاذ عبد الله السمطي على مراجعته (بروفات الكتاب).

والحمد لله أولا وآخراً وعليه الأمنيات.

الرياض　　　　　　　　　　عبد الله محمد الغَذَّامي

1995/4/27

مقدمة

- 1 -

1ـ يقول عبد الحميد بن يحيى الكاتب: (خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا)[1]، وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو (اللفظ) بما انه التجسد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى، لا سيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ.

هذه قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخذ فيها الرجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي)، وهذا أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ.

وهنا تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الامكانات اللغوية وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية.

---

(1) إحسان عباس: عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله 29 دار الشروق عمان ـ الأردن ـ 1988.

وإذا ما جاءت المرأة أخيراً إلى الوجود اللغوي من حيث ممارستها للكتابة فإنها تقف أمام أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصطنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل أبعادها ومراميها وموحياتها.

وفي هذا الوضع هل بيد المرأة أن تكتب وتمارس اللغة واللفظ الفحل وتظل مع هذا محتفظة بأنوثتها أم أنه يلزمها أن (تسترجل) لكي تكتب وتمارس لغة الرجل...؟

وبما إن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة. فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتاً لغوية. هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة. وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد (معنى) من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايات وفي المجازات والكنايات. ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله.

صارت اللغة فحولة وقمة الإبداع هي (الفحولة) فهل يا ترى تفرض اللغة فحولتها على المرأة، أم أن في اللغة مجالاً للأنوثة بإزاء الفحولة...؟

إن توظيف المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها، يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها ـ كما فعل على مدى قرون متوالية ـ ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم)، هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية.

وحينما نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر فإننا بهذا نضيف صوتاً جديداً إلى اللغة، صوتاً مختلفاً. ونفتح باباً للنظر ظل مغلقاً

على مدى طويل وفي كل الثقافات.

فلنستنطق هذا الصوت ولنكشف عن إفصاحه وما يدل عليه وما يعلن عنه.

لقد كتبت المرأة أخيراً ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكت شفراتها فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة، وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحضراً أو تطوراً فكرياً فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة ـ كما تقول فرجينيا وولف ـ[2].

تكشف المرأة عن أن عدوها الحقيقي هو الثقافة، وعن أن الثقافات العالمية قد تمادت في تهميش المرأة. وترى المرأة أن الدين قد أنصفها وأعطاها حقها كما تقرر مي زيادة وبنت الشاطيء ومي غصوب ـ انظر الفصل الأول ـ غير أن الرجل بثقافته المتوارثة وبسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية، وقمة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة حسب وصايا فحول مثل: المعري وخير الدين بن أبي الثناء في مخطوطته (الإصابة في منع النساء من الكتابة) ـ انظر الفصل الأول ـ.

دخلت المرأة إلى المحظور ومدت يدها إلى اللفظ الفحل والقلم المذكر. فعلت هذا عمليا ولكن السؤال هو هل بيدها أن تجعل من لغة الآخر لغة للأنوثة...؟

تختلف المرأة عن الرجل جسدا وشكلا، فهل تختلف عنه ـ أيضاً ـ في عقليتها وفي فكرها...؟

(2) انظر: Catharine Stimpson: Woolf's Room, our project: The Building of Feminist Criticism 135, published in R. Cohen ed. The Future of Literary Theory Routledge. New York 1989.

تقول الثقافة: نعم، ولكن بالمعنى السلبي، فالرجل عقل والمرأة جسد ـ هذا ما تعلن عنه كتابات الفحول مثل سقراط وأفلاطون وداروين وشوبنهور ونيتشه والمعري والعقاد (انظر الفصل الأول). واختلافها عن الرجل يجعلها رجلاً ناقصاً لأنها لا تملك أداة الذكورة ـ كما يقول فرويد ـ ويجعلها مليكة الخطايا كما يقول بودلير في إحدى قصائده:

أيتها المرأة

يا مليكة الخطايا

أيتها العظمة الدنيئة

أيها الخزي الرفيع[3]

ولكن إن جعلها الرجل مختلفة بالمعنى السلبي الناقص فهل تستطيع المرأة أن تسجل من خلال إبداعها اللغوي اختلافا أنثوياً إيجابياً يضيف إلى اللغة والثقافة بعداً إنسانياً جديداً ويجعل من التعبير اللغوي تعبيراً ذا جسد طبيعي حينما يسير على قدمين اثنتين مؤنثة ومذكرة، ويجعل (الأنوثة) معادلاً إبداعيا يوازي (الفحولة) ولا يقل عنها ولا يقبل بكون الأنوثة فحولة ناقصة...؟

هناك تاريخ قائم كتبه وصنعه الرجل أو لعله صنعه لأنه هو من تولى كتابة مسيرة الكون وحوادث الزمان، فجاء هذا التاريخ رجلاً لأنه من إنشاء الرجل. لكننا نستطيع أن نقول إنه مثلما أن التاريخ هو علم ما حدث فإنه أيضاً يستطيع أن يكون علم ما لم يحدث أو ما كان حدوثه ممكناً. وللتاريخ هنا وجهان أحدهما ما نفترض أنه وقع لأنه قد سجل وجاءنا مكتوباً ومفروضاً بيقين التسجيل، والوجه الآخر ما نفترض أنه قابل للوقوع غير أنه لم يسجل فصار كأن لم يحدث.

(3) بودلير: أزهار الشر 88ترجمة خليل الخوري ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد 1989.

هذا ما أدركته مي زيادة بفطرة أنثوية ثاقبة فقالت: (لو أبدلنا المرأة بالرجل وعاملناه بمثل ما عاملها فحرمناه النور والحرية دهوراً، فأي صورة هزلية يا ترى تبقى لنا من ذياك الصنديد المغوار ـ الأعمال الكاملة 1\650).

وهنا نقول إنه لو تيسر للمرأة أن تكتب تاريخ الزمان والأحداث وتولت بنفسها صياغة التاريخ ولم يك ذلك حكراً على الرجل وحده، إذن لكنا قرأنا تاريخاً مختلفاً عن فاعلات ومؤثرات وصانعات للأحداث، وهنا ستكون الأنوثة قيمة إيجابية مثل الفحولة تماماً.

غير أن الذي حدث هو غياب الأنوثة التام عن التاريخ لأنها غابت عن اللغة وعن كتابة الثقافة، وتفردت الفحولة باللغة فجاء الزمن مكتوباً ومسجلاً بالقلم المذكر واللفظ الفحل. وظلت الحال على هذا المنوال حتى جاء زمن امتلكت فيه المرأة يد الكتابة، وكتبت... فهل تراها تملك القدرة على تأنيث اللغة أو أنسنتها لتكون للجنسين معاً، أم أن اللغة قد بلغت منها الفحولة مبلغاً لا سبيل إلى مدافعته...؟

تلك أسئلة دخلت بها إلى مشروع هذا الكتاب وأدعو القارئات والقراء إلى مشاركتي في البحث عن وجوه الإجابات عليها.



وهذا العمل ليس بحثاً في أدب المرأة وليس دراسة فنية جمالية، ولكنه بحث وسؤال عن المنعطفات والتمفصلات الجوهرية في علاقة المرأة مع اللغة وتحولها من (موضوع) لغوي إلى (ذات) فاعلة، تعرف كيف تفصح عن نفسها، وكيف تدير سياق اللغة من (فحولة) متحكمة إلى خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح. وهذا لم يك ـ قط ـ سهلاً، فالمرأة احتاجت ـ وتحتاج ـ إلى وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكن من إحلال

(الأنوثة) بإزاء (الفحولة) بوصف الصفتين معاً قيمتين إبداعيتين تحظيان بالدرجة نفسها من الاحترام والجدية. ولكيلا يكون الأصل اللغوي هو التذكير فحسب، وإنما تأتي الأنوثة بما إنها أصل لغوي يقف بإزاء الأصل الذكوري ويجاريه.

وقد لا تسمح اللغة بهذا التحول الجذري، ولكن المسعى الإبداعي النسوي لما يزل مرشحاً لإحداث هذا التغيير الإبداعي الجذري.

ولكن التغيير لا يحدث بضربة سحرية إنه يحتاج إلى عمل شاق لا شك أن المرأة قد خبرته وعانته فقد حاولت أن تفصح عن نفسها عبر الحكاية وجعلت السرد نصاً مؤنثاً (الفصل الثاني) وقد استخدمت جسدها ليكون خطاباً إبداعياً مجازياً (الفصل الثالث)، ومنذ أن مارست تمثيل أسطورتها وغزت مدينة الرجال واقتحمت لغتهم اقتحاما رمزياً معبراً (الفصل الرابع).

ثم دخلت بعد هذا إلى عالم اللغة بوجهها المكتوب وحينما وجدت الرجل قد احتل الموقع وأحكم سيطرته على المكان راحت مي زيادة تفتح أبواب المكان بأن أقامت صالوناً كانت سيادته مؤنثة وحاولت تأنيث المكان (الفصل الخامس) غير أن المكان خاضع لضمير لغوي مذكر ولذا سعت المرأة إلى إعادة اللغة المستلبة إلى ضمير الأنوثة (الفصل السابع) ولكن هذا غير ممكن الحدوث ما دامت الذاكرة اللغوية ذاكرة فحولة، ولذا رأينا جهوداً في تأنيث الذاكرة (الفصل الثامن). وهذا لا يحدث بتلقائية وسهولة ووراء ذلك معاناة مع الذات والآخر ربما تجد الذات المؤنثة نفسها وقد صارت ضد أنوثتها (الفصل السادس).

وفي بحثنا هذا سعينا وراء معالم هذا التغير ووقفنا عندها استنطاقاً وأسئلة.

على أني اعتمدت في هذا البحث على الخطاب السردي واستبعدت الشعر عن الدراسة، لأنني وجدت الخطاب السردي أقدر على

كشف الأصوات المتعددة ومن ثم أقرب إلى الإفصاح عن معالم الاختلاف وضمائر التبدل والتنوع، ولا يعني هذا إلغاء الخطاب الشعري من أسئلة الإبداع والأنوثة، إذ ما زلت أضمر النية بإعداد دراسة تلحق - إن شاء الله - عن شاعرية الأنوثة. وبذا يكون هذا الكتاب حلقة من مشروع مطلوب عن الإنسان واللغة، وخاصة عن الأصوات الداخلة على السياق اللغوي، ومع دخولها تأتي تحديات وإمكانات إبداعية تختلف عن السائد الثقافي وربما تتحداه وتهدده، وكما يقول تشيمبرز فإن كل سلطة تخلق من داخلها قوة تعارضها وتتحداها[4].

(4) انظر: Ross Chambers: Room For Maneuver, Reading Oppositoinnal Narrative 56 The university of Chicago press 1991.

الأصل التذكير ؟

(أسيادنا الرجال.. أقول «أسيادنا» مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنوا أن النساء يتآمرن عليهم... فكلمة «أسيادنا» تخمد نار غضبهم... إني رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون).

مي زيادة

في رسالة إلى باحثة البادية[1]

(ولسنا نقول ولا يقول أحد ممن يعقل: إن النساء فوق الرجال أو دونهم بطبقة أو طبقتين، أو باكثر، ولكنا رأينا ناساً يزرون عليهن أشد الزراية، ويحتقرونهن أشد الاحتقار، ويبخسونهن اكثر حقوقهن)

الجاحظ[2]

(1) مي زيادة: الأعمال الكاملة 1/155 جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل بيروت .1982

(2) الجاحظ: رسائل الجاحظ 3/151 تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة .1964

— 1 —

يقول ابن جني إن (تذكير المؤنث واسع جداً لأنه رد إلى الأصل)[3]. وكأنه بذلك يتقابل مع مقولة الجاحظ عن أولئك الذين يبخسون النساء أكثر حقوقهن. ومن ذلك حق التأنيث الذي يُردّ إلى التذكير بدعوى أن ذلك هو الأصل.

هل هذا من أفعال الظلمة المستبدين الذين يطربون لسماع صوت الهمس النسائي وهن يصفن الذكور بهاتين الصفتين ـ كما تقول مي زيادة ـ . . . . ؟

إن حدوث فعل الاستلاب وبخس الحقوق يعني بالضرورة أن هناك حقوقاً وأنها معطى طبيعي وليست مكتسبة، ولذا صارت قابلة للبخس والاستلاب. وإن التأنيث في اللغة لهو حق طبيعي وصفة جوهرية، ويجري استلاب أنوثة اللغة بتذكيرها وردها إلى أصل مفترض.

وتظهر المرأة وكأنما هي (كائن طبيعي) مطلق الدلالة، وتام الوجود، من حيث الأصل، ولكنها تحولت بفعل الحضارة والتاريخ إلى (كائن ثقافي) جرى استلابها وبخس حقوقها لتكون ذات دلالة محددة ونمطية. ليست جوهراً وليست ذاتاً وإنما هي مجموعة صفات.

وشواهد التاريخ وشهاداته تشير إلى حق أصلي أنثوي من جهة، وإلى استلاب مستمر وجماعي من جهة ثانية.

وتؤكد شهادات النساء أنفسهن على أن الديانات السماوية قد أكرمت المرأة، وأعطتها حقها غير أن الثقافة والتاريخ قد بخساها هذا الحق.

---

(3) ابن جني: الخصائص 2/415، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب، بيروت 1975.

تقرر ذلك مي زيادة مؤكدة إكرام الدين للمرأة[4]، وهذا ما تقوله بنت الشاطيء[5]، وتقوله مي غصوب عن موقف الإسلام من المرأة وحقوقها[6].

إن موقف الدين بوصفه وحياً منزلاً وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقها الطبيعي، ولكن الثقافة بوصفها صناعة بشرية (ذكورية) تبخس المرأة حقها ذاك وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب. وهذا ما يجعل تاريخ المرأة استشهاداً طويلاً ـ كما تقول مي زيادة[7].

والذي مارس وأد البنات في جاهليته، وفي عصرنا الراهن[8]، ظل يمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث، وترى بنت الشاطىء أن مؤرخي الأدب قد تعمدوا طمس أدب المرأة العربية في عصورها الماضية، وأنهم قد ألقوا بآثارها في منطقة الظل[9]. ومارس عصر التدوين ورجاله بخس النساء حقوقهن، وهو ما تسميه بنت الشاطيء بمحنة الوأد العاطفي والاجتماعي[10].

والاستلاب هنا ذو بعد مزدوج، فالذكر لا يستلب الأنثى فحسب

---

(4) مي زيادة: كلمات وإشارات 34، مؤسسة نوفل، بيروت 1975.

(5) بنت الشاطىء: الشاعرة العربية المعاصرة14، دار المعرفة، القاهرة 1965.

(6) مي غصوب: المرأة العربية وذكورية الأصالة ص ص 61,13,11، دار الساقي، لندن 1991.

(7) مي زيادة: كلمات وإشارات 32.

(8) تنتشر الأخبار في الإعلام العالمي عن حكايات إجهاض النساء الصينيات والهنديات حين يكتشفن أن ما في أرحامهن إناث وفي لندن تحدثت وسائل الإعلام عن عيادة طبية تساعد على فرز الحيوانات المنوية لاستخلاص الجينات الذكورية واستبعاد المؤنثة، ويحدث ذلك بتشجيع من النساء لرجالهن مثلما هو رغبة للرجال.

(9) بنت الشاطىء: الشاعرة العربية المعاصرة 11.

(10) السابق 18.

ولكنه هو نفسه يقع فريسة للاستلاب ـ أيضاً ـ، إذ يخضع للحس المتوحش في هذه الثقافة الفحولية، ويتمادى في استلاب المرأة لأنه يخاف من استلابها إياه إن لم يحافظ على سيطرته عليها. وتثبت كثير من الدراسات الحديثة أن الرجال يحملون صوراً تخويفية عن النساء وشرورهن وتربصهن للرجال[11].

ولا بد أن مي زيادة قد أدركت ذلك بألمعيتها حيث قالت: (أيها الرجل لقد أذللتني فكنت ذليلاً. حررني لتكن حراً)[12].

هذه حالة ثقافية تاريخية عامة تعرضت فيها المرأة للاستشهاد الطويل وسرق منها حقها الفطري الطبيعي، وعاشت معلقة على هامش الثقافة. وسوف نقف في هذا الفصل على شواهد هذا المشهد الاستلابي العالمي التاريخي.

— 2 —

ضمير اللغة:

2 - 1 وضعت نوال السعداوي كتاباً حماسياً بعنوان (الأنثى هي الأصل)، وكأنها ترد بذلك على مقولة ابن جني عن كون التذكير هو الأصل. وما نلاحظه في كتاب السعداوي أن الضمير اللغوي عندها دائماً ضمير مذكر مما يجعلها تحيل إلى ذكورية الأصل اللغوي دون أن تشعر. ولنقرأ من الكتاب هذه الفقرة: (إن القلق لا يحدث للإنسان إلا إذا أصبح

---

(11) انظر: Marilyn French: The War against Women p 163 Ballantine Books, New York 1992.

(12) مي زيادة: كلمات وإشارات 41.

واعياً بوجوده وأن هذا الوجود يمكن أن يتحطم، وأنه قد يفقد نفسه ويصبح لا شيء، وكلما كان الإنسان واعياً بوجوده زاد قلقه على هذا الوجود وزادت مقاومته للقوى التي تحاول تحطيمه)[13].

وردت هذه الفقرة في وسط كلام عن قلق المرأة المثقفة وعن مشاكل النساء العاملات. والحديث خاص ومركز عن المرأة ومشكلة الأنوثة، ولا محل للرجل أو الذكورة في ذلك المبحث، ومع هذا فإن مؤلفة كتاب (الأنثى هي الأصل) تتحدث عن ضمير مذكر وتحيل إلى غائب مذكر في وسط الحضور المؤنث.

ومثلها كانت مي زيادة التي تقف في محفل نسوي وتتحدث بوصفها امرأة تمثل الجنس المؤنث، وتخاطب مستمعات من النساء فتقول لهن:

(أيتها السيدات. . . . . .

أنا المتكلمة ولكنكن تعلمن أن ما يفوه به الفرد فنحسبه نتاج قريحته وابن سوانحه، إنما هو في الحقيقة خلاصة شعور الجماعة تتجمهر في نفسه ويرغم على الإفصاح عنها)[14].

وعلى ذلك أمثلة كثيرة منها كلمتها في تأبين (باحثة البادية)[15] وغيرها. وجميعها في مناسبات انفرد النساء في الحضور متكلمات ومستمعات، وحل الضمير المذكر بينهن على الرغم من غيابه الحسي.

ويحدث هذا عند كل الكاتبات. ولقد استعرضت أعمال غادة

---

(13) نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل 201، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1974.

(14) مي زيادة: الأعمال الكاملة 1/654.

(15) مي زيادة: الصحائف 62، مؤسسة نوفل، بيروت 175، وانظر: كلمات وإشارات 29.

السمان، وسميرة المانع وآمال مختار ورضوى عاشور ورجاء عالم إضافة إلى مي زيادة وسحر خليفة، خصيصاً لرصد إحالات الضمائر عندهن فاتضحت سيطرة الضمير المذكر في كل حالة تجريد. وها هي غادة السمان تقول كلمة الأنوثة بضمير الذكورة تقول: (ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة)[16]، وكان سياق الجملة ومنطق الإحالة يقتضي منها أن تحيل إلى التأنيث فتقول: أن تكوني. وهنا يأتي التذكير في غير محله وفي غير مقتضاه، مثلما حدث عند سميرة المانع حيث نرى (منى) بطلة النص تتكلم عن علاقاتها بصديقاتها وجاراتها، وفي وسط هذه القبيلة النسوية يأتي الضمير المذكر بوصفه (شخصاً) ليدير وجه اللغة من الأنوثة إلى الذكورة (الثنائية اللندنية ـ 41). وكأن المرأة لا تحسن الكلام عن ذاتها إلا إذا فكرت في هذه الذات بوصفها ذكراً. ولذا فإن أهداف سويف لم تجد مفراً من أن تصب أنوثتها في قالب الإنسان المذكر لتدخل ذاتها في السياق الذكوري للغة [17].

لذا تأتي مقولة (الأنثى هي الأصل) على لسان المرأة لتكون خطاباً عائماً على سطح اللغة، أما ضمير اللغة وباطنها فيظل رجلاً فحلاً. ولئن وجدت المرأة راحتها التعبيرية على هذا السطح إلا أنها تفقد قدرتها على التنفس إذا ما غاصت في أعماق اللغة، ولذا تستنجد بأوكسيجين اللغة المذكر لكي تجد طريقها في مسارب الخطاب ومغاور التعبير.

هي أصل ولكنها تظل تضع نفسها في الفرع وترضى بكونها فرعا كما نجد عند نازك الملائكة التي تعلن اعتراضها على الشاعر علي محمود طه لأنه وضع عنواناً لقصيدة من قصائده كالتالي: (هي وهو:

---

(16) غادة السمان: عيناك قدري 12، منشورات السمان، بيروت 1977 وانظر كتابها (حب) 32,34,35، منشورات السمان، بيروت 1980.

(17) مقابلة صحفية مع أهداف سويف، مجلة (الشرق الأوسط) ص 31 العدد 405 في 30/3/1994.

صفحات من حب)، وتعلق نازك الملائكة على هذا التعبير قائلة: (الترتيب العربي أن يقول «هو وهي» لأن التقديم عندنا لضمير المذكر على ضمير المؤنث وما من ضرورة لتغيير هذا الأسلوب)[18].

وإذا ما دخلت المرأة مجال العمل الوظيفي فإنها تدخل في سياق التذكير فهي (عضو) وهي (مدير) وهي (رئيس الجلسة) وهي (أستاذ مساعد) و(محاضر)، ويقرر مجمع اللغة العربية في القاهرة في دورته الرابعة والأربعين أنه يجوز (أن يوصف المؤنث بالتذكير فيقال فلانة أستاذ أو عضو أو رئيس، استناداً إلى ما نقله ابن السكيت عن الفراء أن العرب تقول: عاملنا امرأة وأميرنا امرأة وفلانة وصي وفلانة وكيل فلان، وإنما ذكر لأنه إنما يكون في الرجال أكثر مما يكون في النساء، فلما احتاجوا إليه في النساء أجروه على الأكثر)[19].

التذكير ـ إذن ـ هو الأصل وهو الأكثر، ولن يكون التذكير أصلاً إلا إذا صار التأنيث فرعاً. ومن هنا فإن الفصاحة ترتبط بالتذكير فتقول عن المرأة إنها زوج فلان وليس زوجة فلان إن كنت تتحرى الفصاحة والأصالة.

وهذه مسألة تمر في الممارسة اللغوية دون ملاحظة لأنها صارت هي الطبع وهي حقيقة اللغة وضميرها المتغلغل في نسيجها وخلاياها. ومن النادر جداً أن يلتفت أحد إلى هذه الخاصية اللغوية حتى النساء اللواتي جعلن تأنيث اللغة هدفاً من أهدافهن. وإذا ما لاحظ أحد شيئاً يمس هذا الجانب فإنه يطرقه من باب تأكيد ذكورية اللغة، وهذا ما نجده عند كاتب وضع كتاباً في الحب العذري، ووجد نفسه يتكلم بضمائر

---

(18) نازك الملائكة: محاضرات عن علي محمود طه 190، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة 1965.

(19) انظر محضر مجمع اللغة العربية في القاهرة في دورته الرابعة والأربعين.

التذكير فقال مؤكداً الضرورة اللغوية المذكرة ما يلي: (ينبغي أن أنوه بأن تركيب اللغة يتطلب مني، بصورة عامة، أن أكتب وأتكلم بصيغة المذكر، كما أنه يفرض على الكاتب تذكير موضوعات لا تقبل في الحقيقة التذكير والتأنيث إلا عرضاً ومجازاً)[20].

وإن كانت المرأة العربية تدخل مملكة الفصاحة إذا تخلت عن تاء التأنيث ـ كما في كلمة زوج ـ فإن المرأة الغربية لا تكون زوجة إلا إذا تنازلت عن اسمها وعلامة وجودها وتكللت باسم زوجها لكي تكون جزءاً من ممتلكاته المسجلة باسمه والمتحركة تحت مظلته. وهي بهذا لا تتخلى عن علامة لغوية فحسب ولكنها تكسر صلتها بماضيها وسجل وجودها من أجل أن تكون زوجة. إن الحالة العربية حالة فصاحة فحسب، أما الحالة الغربية فهي حالة إلغاء تام من جهة وإدماج تام من جهة ثانية. وفيها يكون التذكير في المضمر والمعلن معاً.

وفي اللغة الإنجليزية ليس للمرأة من وجود إلا داخل مصطلح الفحولة، ولننظر في هذه الكلمات:

man	wo - man hu - man man - kind

حيث تكون المرأة مجرد إضافة لفظية إلى الرجل، ولو حذفنا كلمة رجل (man) لضاعت وسائل المرأة من الوجود في اللغة، وكذا مصطلح إنسان hu - man ومصطلح بشرية man-kind.

إن الرجل في مركز التكوين اللغوي، وتدور حوله سائر المصطلحات فهو القطب والمركز مثلما أنه ضمير اللغة وسر تركيبها المورفولوجي (الفيزيائي والصرفي).

---

(20) صادق جلال العظم: في الحب والحب العذري 28، دار الجرمق، دمشق، د.ت.

وكل ما هو غير مؤنث حقيقة فإنه بالضرورة اللغوية مذكر، والثقافة الغربية تحفظ للذكورة حقها في كل ما هو محايد أو تجريدي. وبما إن الخيار حتمي بين التذكير أو التأنيث فإن السحاقيات في الغرب يخترن أن يكن في حقل التذكير[21].

وبذا تكون المرأة رجلاً ناقصاً حسب تعريف فرويد لها، ينقصها عنصر الذكورة، ويلزمها أن تلغي علامة التأنيث لتلحق بضمير اللغة وتركيبها الصرفي والسياقي.

2 - 2 طرح العالم النفساني كارل يونج نظريته عن الأنيموس (animus) وهو الضمير الذكوري داخل المرأة، وهو مفهوم يقوم على فكرة أن الأنثى تنطوي في داخلها على (ذكورة) مثلما أن الرجل يتضمن في داخله أنوثة هي الأنيما (anima) وبالتالي فإن الإنسان مزدوج الجنسية، وتكمن هذه الثنائية في اللاشعور[22].

هذه نظرية كان من الممكن أن تظل مفهوماً علمياً محايداً لولا ما تقوله كلاريسا استيز (Estes) وهي أخصائية نفسانية ومؤلفة تهتم بقضية المرأة وبصحتها المعنوية والوجودية. وهي ترى أن الأنيموس يمثل القوة النفسية والمعنوية في المرأة، وهو بلا شك عنصر ذكوري داخل الأنوثة، ولذا فإنه قوة داخلية تساعد المرأة على التفاعل مع العالم الخارجي ويعينها على استخراج كوامنها الذهنية ومشاعرها الداخلية ويأخذ بيدها للإفصاح عن ذاتها عاطفياً وإبداعياً بطريقة محسوسة[23].

---

(21) انظر: C.B. Burroughs and J.D.Ehrenriech: Reading The Social Body 69 University of lowa Press 1993.

(22) انظر: Jung: The Portable Jung, ed. by J. Campbell 148 Penguin Books 1982.

(23) انظر: Clarissa P.Estes: Women who run with the Wolves 310-311 Rider, London 1992.

إنه الرجل الذي يملك قدرات إعجازية ـ حسب قول استيز ـ ولذا فإنه رجل الوسيلة أو الرجل الذي يربط الجسور بين عالم المرأة الداخلي وعالمها الخارجي. ولذا فإن الأنيموس يشبه (المساح) الذي يحمل البوصلة والخيوط فيمسح الأرض ويحدد معالمها ويرسم أطرافها وحدودها. وبما أنه مساح فإنه يقطع المسافات بين عالمين أو ثلاثة عوالم هي العالم الداخلي والعالم الخارجي والعالم التحتي (استيز ـ 311). إنه ملك يحمل راية النجدة والمساعدة، وهو ملك رجل يعيش في اللاوعي ويقبع داخل المرأة منتظراً لحظة الحاجة ليهب لنجدة أنثاه (استيز ـ 312).

إن ما تقوله استيز بوصفه تأويلا لمفهوم يونج عن الانيموس هو إحالة إلى الضمير المذكر في اللغة، حيث تكمن الذكورة في أعماق اللغة وفي أعماق الأنوثة، وتظل كامنة حتى يأتي ما يستدعي ظهورها.

ومن الواضح أن المرأة حينما أخذت بأسباب اللغة كوسيلة للإفصاح التجأت إلى شيء من (الأنيموس) لتجعله عوناً لها على الانتقال من الداخل إلى العالم. ولذا اتخذت جورج صاند وجورج إليوت أسماء ذكورية ليظهرن عبر جسر الذكورة (الأنيموس) وعبر ضمير التذكير.

وحينما برزت مارجريت تاتشر بوصفها زعيمة قوية ومنتصرة فإنها ظهرت وكأنما هي رجل وليست امرأة واحتارت اللغة بأمر هذه السيدة المختلفة، ولم ترتفع الحيرة إلا بعد أن اكتسبت السيدة صفة (المرأة الحديدية) لتنتقل من ضمير الأنوثة إلى ضمير الذكورة. ولذا فإن تاريخ مارجريت تاتشر السياسي لم يضف إلى ثقافة الأنوثة أية إضافة تذكر. وكان دورها هو تعزيز فحولة السياسة وذكورية العمل السياسي وسلطويته وتجاهله لقضايا المستضعفين والمغلوبين وقضايا الإنسانية المضطهدة. ولقد كان أول عمل اشتهرت به هو منعها أطفال المدارس من الحليب المجاني، حينما كانت وزيرة للتعليم في حكومة إدوارد هيث، وهو

تصرف يتناقض مع روح الأنثى وتدفق الجسد المؤنث بالحليب المجاني.

2 - 3 ولئن منت اللغة على الأنثى فوهبتها ضمير الذكورة وسمحت لها بأن تستعمله متى شاءت، فإن ذلك لا يعني استباحة الذكورة واستسلامها للأنثى. وهناك منطقة محرمة، تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان. وهي خاصة بالمذكر العاقل فحسب، وتلك هي صيغة (جمع المذكر السالم) التي يشترط فيها أن تكون من علم مذكر عاقل خال من تاء التأنيث الزائدة.

وهي شروط مشددة تحصن الذكورة من شوائب التأنيث والحيوانية. وحينما يشترط أن يكون (عاقلاً) فهو إحالة إلى معنى حساس يشرحه عباس حسن قائلاً: (ليس المراد بالعاقل أن يكون عاقلاً بالفعل، وإنما المراد أنه من جنس عاقل كالآدميين والملائكة، فيشمل المجنون الذي فقد عقله والطفل الصغير الذي لم يظهر أثر عقله بعد. وقد يجمع غير العاقل تنزيلاً له منزلة العاقل إذا صدر منه أمر لا يكون إلا من العقلاء فيكون جمع مذكر)[24].

هنا يحق للمجنون والطفل وكذا الحيوان الذكي أن يدخل إلى قلعة (المذكر السالم)، أما الأنثى فلا يجوز لها الاقتراب من هذا الحق الذكوري الخالص (السالم).

وللأنثى ولكل ما علقه علامة أو أثر من آثار التأنيث موقع آخر بعيد عن السالم الخالص، وإذا ذهبت هناك فيما يظن أنه جمع مؤنث سالم ـ أي أنه مملكة نسوية خاصة ـ سوف تجد أن عباس حسن يسحب منها حقوق الملكية ويقول: (يفضل كثير من النحاة الأقدمين تسميته: الجمع بألف وتاء مزيدتين، دون تسميته بجمع المؤنث السالم لأن مفرده قد يكون مذكراً ـ 162).

(24) عباس حسن: النحو الوافي 1/140، دار المعارف بمصر 1975.

إن إحتمال قيام جمع المؤنث السالم على مفرد مذكر يستلزم إلغاء مصطلح الأنوثة عنه، وبذا فإن التذكير يأتي من داخل التأنيث لكي يحرف وجه اللغة عن الأنوثة ويحيلها إلى الذكورة، بما ان ضمير الكلام ضمير مذكر.

وبذا فإن علامة التأنيث ليست نقيضا للفصاحة كما في كلمة زوج وزوجة فحسب، ولكنها أيضا رديف للحيوانية ويتقدم عليها الجنون والصغر، مثلما أنها نقيض للبلاغة، وكل تميز لغوي وإبداعي فإنه فحولة، وقمة الإبداع تجعل صاحبها فحلاً حسب مصطلحات علمائنا كالأصمعي وابن سلام وغيرهما.

وتجيء علامة التأنيث وكأنها شارة حمراء تسم المؤنث بشروط الإقصاء والنفي، كما في التقاليد الأوروبية حيث يضعون على المرأة الحائض علامة حمراء لكي يتجنبها الرجال وينأون عن دنسها[25]. فيحفظون للذكورة سلامتها لأنها جمع سالم.

— 3 —

الكتابة رجل والحكي أنثى:

3 - I لن يكون من المعقول أن نتصور أن الأصل في اللغة هو التذكير بمعنى أن ذلك هو الأصل الطبيعي، ولن يكون من المقبول أن نفترض أن الرجل وحده هو صانع اللغة وسيدها منذ البدء. بل إن الطبيعي والأكثر معقولية هو أن يكون الجنس البشري بشكليه المؤنث

(25) الرازي نجاة: المرأة والعلاقة بالجسد 40 (ضمن كتاب «الجسد الأنثوي» إشراف عائشة بلعربي، نشر الفنك، الدار البيضاء 1990.

والمذكر قد أسهما في إنتاج اللغة وتوظيفها. وهما متساويان في هذا الحق الفطري الأولي. غير أن الأمر أخذ في التغيير حينما جرى اكتشاف الكتابة. وجاءت الكتابة لتكون نمطاً مفتعلاً في صناعة اللغة وتقنية الخطاب، والشاهد التاريخي يشير إلى أن الرجل هو سيد الكتابة، ولا يحفظ التاريخ أية أمثلة عن وجود نسوي فاعل مع اللغة المكتوبة. ومن هنا فإن الرجل وجّه مسار الملفوظ اللغوي نحو وجه خاص تحكَّم الذكور فيه وخلدوه عن طريق نقشه وحفره في ذاكرة الحضارة، وصار الحضور المذكر هو جوهر اللغة وتعمقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها. وكلما تصاعد المستوى اللغوي تعمقت معه الذكورة، فقمة الإبداع هي الفحولة، مثلما أن قمة التفكير اللغوي يوجد الفلسفة وهي مهارة اختص بها الذكور واحتكروها لهم دون النساء إلى درجة أن أحد الرجال سخر من سؤال عن دور النساء في الفلسفة فقال: (أجل... هان شأن الفلسفة حتى نلتمسها بين حيض وبيض، وشدة انفعال وغيظ)[26].

ولا شك أن الفلسفة قد ولدت في مجتمع ذكوري متشدد في ذكوريته وفي تعاليه على الأنوثة، لدرجة أن سيد الفلسفة الإغريقية أفلاطون كان يأسف أنه ابن امرأة وظل يزدري أمه لأنها أنثى[27]. وكان يرى أن الحب الحقيقي هو ما كان بين الرجل والرجل، ويرى الجمال المبهج في الشبان، وللمجتمع أن يكافيء الرجال المحاربين بأن يمنحهم نساء جائزة لهم على شجاعتهم[28].

(26) أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري: مقابلة صحفية معه في مجلة (اليمامة) العدد 1263 في 24/1/1414 هـ ص 9.
(27) نقلاً عن مي زيادة: كلمات وإشارات 34.
(28) فؤاد زكريا: دراسة لجمهورية أفلاطون 99-101 دار الكاتب العربي، القاهرة 1967 وانظر: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار العلوم، بيروت 1980.

ولذا تراجع وجود المرأة إلى الهامش وغابت عن محاورات أفلاطون واختفت من الخطاب اللغوي المكتوب.

وبما ان الفلسفة كتابة والمجتمع المتفلسف هو بيئة كتابية، فإن المرأة تخرج عن النص اللغوي، وهو خروج حدث منذ ظهور الكتابة في التاريخ البعيد، ولعل من شواهده تحول المجتمع من نظام الأمومة إلى نظام الأب،حسب نظرية باشوفن الذي تحدث عن زمن كانت السيادة فيه للنساء ثم تحول الأمر إلى الرجال. وحينما كانت الغلبة لهن كانت الحياة تقوم على نظام من القيم يعتمد على علاقات الرحم والارتباط بالأرض والتصالح مع الطبيعة والقبول بالفطرة. إلى أن جاء الرجال ليغيروا نظام القيم وتظهر القوانين الصارمة وتتغلب العقلانية وحب السيطرة ومواجهة الطبيعة واتخاذ الحروب وسيلة لتحقيق الغايات. وظهر التراتب الطبقي والتميز الفئوي. ويرى باشوفن أن هذا التغير حدث في فترة متأخرة من التاريخ. واعتمد في افتراضاته هذه على وثائق من العصور اليونانية والرومانية القديمة[29].

ويتم تتويج الذكورة والتعالي على الأنوثة في المجتمع اليوناني بما تمليه مسرحية (انطقون) لسوفوكليس حيث يوصي كريون ابنه قائلاً: (يجدر بالمرء أن لا تلين له قناة أمام امرأة في أي شأن من الشؤون، بل من الأفضل له أن يطاح به من الحكم على يد رجل، وبذا لن يسع أحداً أن يدعي أننا هزمنا على أيدي النساء). ويأمر كريون أخيراً بدفن (انطقون) حية لأنها المرأة التي خرجت على نظام الرجال.

3 - 2 لم يكن خروج المرأة من اللغة مجرد حادثة فنية، بل إنه تحول حضاري في الفكر اللغوي وفي الثقافة الإنسانية. ابتدأ ذلك بتغليب

---

(29) أريك فروم: اللغة المنسية ـ مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير 184-186 ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992.

(الذهني) على (الحسي). فالمرأة تملك هذه العلاقة الحسية الفطرية المباشرة بينها وبين عالمها من خلال الرحم المؤنث الذي يحمل ويحبل بالحياة بصورة حسية معلنة، ولكن الرجل لا يملك هذه العلاقة الواضحة المحسوسة مع الحياة وسلسلة العرق والتناسل. ولذا سعى الرجل إلى أن ينسب الأطفال إليه ويربطهم باسمه، بلغته وعلامته، وبذا يقيم علاقة ذهنية مع النسل ويمدد أواصره مع الحياة عبر هذه العلامة اللغوية، كما أنه يحقق لنفسه خلوداً عبر هذه التسمية[30]، وهذه بالضبط هي سمات الارتباط مع الكتابة، إذ إن تحويل اللغة من الملفوظ إلى المكتوب ينقلها من العلاقات الحسية وعلاقة الرحم والولادة إلى حالة ذهنية غيابية. فالمؤلف يغيب عن نصه ولا يظهر فيه ظهوراً حسياً ولكنه يظل صورة ذهنية تسم النص وتربطه بالأب من خلال الانتساب اللغوي. وعلا شأن هذا الانتساب وتفوق على الروابط الفطرية التي كانت تحكم الخطاب الشفاهي، مثلما تغلب اسم الأب على الأطفال ووسمهم بعلامته بدلاً من علامات الأمومة والرحم.

وبما أن المرأة قد أصبحت خارج اللغة وراح مسار اللغة الثقافي ينطلق بعيداً عن أصله المؤنث فإن المرأة بهذا تحولت إلى (موضوع) ثقافي، ولم تعد (ذاتاً) ثقافية أو لغوية.

وراح الرجل يرسم المرأة وينقشها في صور خيالية تواترت عليها الأزمنة حتى ترسخت وكأنما هي الشيء الطبيعي. وفي هذه الصور جرى تضخيم الجانب الحسي في المرأة إلى أن تحولت إلى مجرد جسد شبقي ليس له من وظيفة سوى إثارة الرجل وإغرائه، وجاء العقاد ليتكلم بلسان هذه الثقافة ويقول إن المرأة خلقت جميلة لسبب واحد هو أن تسعد بها عيون الرجال كما تسعد بالنظر إلى الفاكهة (مطالعات ص 162). بينما

(30) هذه فكرة قالت بها دوروثي دينرشتاين، انظر: J. Culler: on Deconstruction 59-60 Ithaca, New York 1982.

يجعلها حمورابي حقا مملوكا للرجل يرهنها ويبيعها حسب شريعة هذا القانوني الفحل[31].

وجاءت المنحوتات القديمة في بلاد الرافدين مصورة للمرأة على أنها جسد جنسي تبرز فيه الأعضاء الجنسية كالثديين والرحم وعضو الأنوثة دون سائر الأعضاء[32].

وهي صورة تتواتر ثقافياً وحضارياً لتزداد رسوخاً مع الزمن حيث تطل الحضارة المعاصرة لنجد المرأة في الفن الحديث وفي الدعاية والنحت والسينما وكأنها جسد فحسب. ويطرح جون بيرجر في كتابه (طرق النظر Ways of seeing) إفادات مزعجة عن صورة المرأة في فنون القرن العشرين، حيث تتغلب النظرة الرأسمالية في رسم المرأة على أنها بضاعة جسدية[33]. وتبرز الرغبة في المال لتكون أساساً يحرك الفنون التشكيلية وفنون الدعاية. وبما أن الدعاية قد التقطت الدور من الفن التشكيلي فإن فنون القرن العشرين كلها توجهت لهدف واحد ـ حسب قول بيرجر ـ وهو المشتري المذكر. فالرجل هو الذي يرسم وهو الذي ينشيء النص ويخرج الفلم أو اللوحة، وهو الذي أخيراً يشتري ويستهلك. وجرى استخدام جسد المرأة في هذه الفنون ليحقق أقصى درجات الإغراء والإثارة. والمشتري المفترض لهذه المعروضات هو الرجل حتى وإن كانت البضاعة نسوية فإن النساء يتعرضن لتثقيف متواصل في أن هذا هو ما يجعلها جذابة ومثيرة. وبذا تكون المرأة نفسها بضاعة معروضة لإغراء الرجال ويكون الفن واللغة وسائل دعائية تعبر إلى المشترين بواسطة الجسد المؤنث وما يملكه من إغراء جنسي. وليس في هذه الثقافة الذكورية بضاعة أكثر جذبا وإغراء من أجساد النساء.

---

(31) محمد وحيد خياطة: المرأة والألوهية 84، دار الحوار، اللاذقية 1984.

(32) السابق، حيث يعرض صوراً للنساء في الصفحات 131-109

(33) انظر: John Berger: ways of Seeing 65, London Penguin Book 1972.

وتقول إحدى الكاتبات الغربيات إنها شعرت بالإهانة حينما زارت متحف جورج بومبيدو في باريس، وصدمها منظر المنحوتات حيث بالغ الفنانون الرجال في إظهار الأجزاء الجنسية في الجسد المؤنث، ويظهرون المرأة في فن النحت بوصفها جسداً يحمل رأساً صغيراً فارغاً ومعه أعضاء جنسية مضخمة بصورة مبالغ فيها[34].

وامتد الأمر من فنون التشكيل والدعاية والنحت إلى السينما، حيث صار جسد الأنثى وسيلة لجذب المشاهدين، وكثيراً ما تظهر الدعايات للأفلام وفيها صور لامرأة عارية أو شبه عارية، حتى وإن كان الوضع الحقيقي في الفلم ليس كذلك.

وتظهر الدعاية بوصفها قوة ضاربة تتحكم في الإنتاج الثقافي وتوجه مساراته، وضحاياه دائماً هن النساء. كما تقول ماريلين فرنتش صاحبة كتاب (الحرب ضد النساء)، وتقرر أن جميع المجلات الصادرة في أمريكا ـ بما في ذلك النسائيات ـ تهيمن عليها شركات الدعاية والإعلان. وتروي لنا حكايات عن حروب هذه الشركات ضد المجلات النسوية التي حاولت أن تقاوم فكرة تسليع النساء (جعلهن سلعة وبضاعة معروضة للرجال)، وكل مجلة نسائية تخالف العرف السائد عن جسدية المرأة تفقد نصيبها من الإعلانات(ص165). ولقد أوقفت إحدى الشركات تعاونها مع مجلة نسائية لأنها نشرت تحقيقاً مع نساء روسيات، والذنب الوحيد للمجلة هو أن الروسيات اللواتي ظهرن على الغلاف لم يكن متزينات بالمكياج على وجوههن (ص161). وكثيراً ما يتجنب المعلنون مجلات النساء خشية أن ترتبط بضاعتهم بالإناث فينصرف عنها الرجال. ولذا فإن المعلنين يفرضون سيطرتهم على المجلات النسوية أكثر من مجلات الرجال، ويشترطون ظهور صور النساء وهن في حالة صحة ونحافة

(34) انظر: M. French: The War against Women 163.

وجمال، باسمات الوجوه تغشاهن السعادة والحبور. بل إنهم يشترطون أنواع الموضوعات التي يصح أو لا يصح ظهورها بجانب إعلاناتهم (ص 172).

وتسوق المؤلفة إحصاء عن نسبة الإعلانات في المجلات يرد فيه أن مجلة (جلامورGlamour) في عدد أبريل احتوت على خمس وستين صفحة من التحرير الحقيقي مقابل ثلاثمائة وتسع وثلاثين صفحة من الدعايات. وهناك نسب مماثلة لمجلات نسوية أخرى من كبريات مجلات النساء في أمريكا (ص 172).

هذا صراع لا تملك فيه المرأة سلاحاً كافياً للمواجهة، ولكنها تملك التشهير به والتنبيه إليه، وإن كانت الثقافة الذكورية قد تغلغلت في النساء حتى جعلتهن يتقبلن ويرتضين بهذه الصور الجسدية عنهن، فلا شك أنهن قد ساعدن الرجال على تثبيت هذه الصورة وعلى استمرارها. ولذا فإن المرأة الواعية تحارب على جبهتين عريضتين، إضافة إلى سلطان الثقافة والتاريخ والرسوخ الحضاري للصورة النسوية الشبقية، كما نراها في (الروض العاطر) للشيخ النفزاوي، وما يشبه هذا الكتاب من كتب ترسخ صورة الجسد المتعطش للشبق والمعروض للإمتاع والإغراء.

3 - 3 والسؤال الآن هو عما إذا كان الرجل يمارس عدواناً مستمراً على المرأة بتصويره لها بالصورة الشبقية الجسدية، أم أن هذا حق ثقافي للرجل، يرثه من المعطى الحضاري المترسخ في الذاكرة البشرية.. على الرغم من شروط الأصل الطبيعي ومن تكريم الدين لها ومحافظته على حقوقها...؟

مع ظهور فنون (البورنوجرافي ـ Pornography) وانتشارها في أمريكا حيث تظهر الدعارة على أنها فن ثقافي مقبول، هبت مجموعات من النساء، يساعدهن بعض الرجال، وطرحن مشروع قانون يمنع الإساءة إلى الجنس النسوي والتشهير بالجسد المؤنث وعرضه كبضاعة مشاعة

وكإغراء شبقي فاضح، وتجندت محاكم ودوائر ولاية مينوسوتا للنظر في الأمر، وانتهى القرار الذكوري إلى أن منع (البورنوجرافي) يتعارض مع الحق الدستوري في حرية التعبير (فرنتش 165).

التشهير بجسد الأنثى حق من الحقوق اللغوية (التعبيرية) للرجل، كما أن القانون رجل و(إذا كان جميع الأشخاص متساوين أمام القانون فالنساء لا يمكنهن ذلك) ـ حسب ما ينص الدستور البرتغالي ـ وكما ينص قانون تشريعي فرنسي من أن (الأولاد والمجانين والقصر والنساء ليسوا مواطنين)[35]. وإذا كان عصر التنوير الأوربي يحمل بشائر العدل والحرية فهذا طموح لم يرتفع العصر إلى مستواه لأنه جاء ـ فحسب ـ ليعزز من سلطة الرجل، والرجل الأبيض على وجه التحديد[36].

إن الرجل أصل وغاية فهو لا يكتب اللغة وحده وفي غياب الأنثى فحسب، ولكنه أيضاً يقرأ اللغة وحده ويفسرها بمفرده ويقرر مصير معانيها ودلالاتها مذ كانت المعاني أنثى حسب مقولة عبد الحميد الكاتب عن اللفظ الفحل والمعنى البكر[37].

لذا يخضع المعنى للفظ وإن احتاجت صناعة الإغراء إلى قتل المرأة فهذا شرط لا يعجز الرجل عن تحقيقه وعلى ذلك أمثلة ترويها ماريلين فرنتش منها أن إنتاج أحد الأفلام قام على تعذيب بعض النساء الآسيويات إلى حد قتلهن من أجل تحقيق أعلى درجات السادية الذكورية في التهييج الجنسي (ص 165). وهناك أمثلة عن أناشيد يرددها جنود

---

(35) روجيه (رجاء) جارودي: في سبيل ارتقاء المرأة 38,20 ترجمة جلال مطرجي، دار الآداب، بيروت 1982.

(36) انظر: Brook Thomas: The New Historicism 52 Princeton University Press 1991.

(37) إحسان عباس: عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء 29، دار الشروق، عمان، الأردن 1988.

أحد ألوية الجيش الأمريكي تحكي حكايات عن اغتصاب للنساء وممارسة الجنس مع جثثهن وهي أناشيد يحفظها الجنود ويرددونها، ومطبوعة في كتاب منشور خصيصاً لجنود هذا اللواء، كما تذكر أن قائد أحد الجيوش الأمريكية عرض على جنوده أفلاماً داعرة في الليلة التي سبقت ساعة الصفر للهجوم على العدو. وكل ذلك ثقافة تقوم على الجمع فيما بين القتل وممارسة الجنس (ص 176).

كما تورد الكاتبة أمثلة على تلبيس لغة الجيش بالمصطلح الجنسي وهذا ما تحمله التقارير عن تجارب التفجير النووي وعن نجاح التجربة ونفاذ القوس في الفتحة وما يتضمنه ذلك من إيحاء جنسي عن ذكورية الفاعل وأنثوية المفعول به (157).

وكان دون جوان يتغنى مع نفسه محتفلاً بفحولته ويقول: (ما من شيء أحلى من الانتصار على مقاومة امرأة جميلة)[38].

وترى مي زيادة أن الرجل (يسر ويرجو ويريد أن تشعر المرأة باستبداده ظناً منه أن الاستبداد هو السيادة) وترى أن الرجل يحب من المرأة أن تتمرد عليه (لأنها كلما زاد تمردها زاد شعوره بالسيطرة عليها من خلال قمعه لهذا التمرد ـ الأعمال الكاملة 1\155).

ونتيجة لهذا التاريخ الراسخ تقلصت المرأة وأصبحت مجرد (جسد) وتم استثمار هذا الجسد ثقافياً، وجرى دفع المرأة لأن ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى فيها. وهان على الثقافة الذكورية أن تفك العقل وتعزله عن الجسد لتجعل العقل للرجل وحده، والجسد الخالص للأنثى. وجاءت الثقافة المعاصرة لتعزز هذا التقسيم الغاشم من خلال تسليع الأنوثة وتسويقها كبضاعة تغري المستهلك المذكر وتدفعه إلى البذل والاستجابة لما يتطابق مع كوامن

(38) مسرحية دون جوان، الفصل الأول، المشهد الثاني.

فحولته المتربصة.

ولقد دعا ذلك جامعة الدول العربية إلى توجيه نداء للمعلنين ومنتجي الأفلام والمسلسلات التلفزيونية للكف عن استخدام الجسد الأنثوي كإغراء تجاري واستهلاكي[39].

3 - 4 حينما أخرج الرجل المرأة من اللغة وتحققت له السيادة التعبيرية من خلال صناعة الكتابة، راح يصوغ المرأة على الصورة التي تحلو له حتى صار كتاب (الروض العاطر) هو الخلاصة الثقافية عن المرأة وعواطفها وجسدها. ولم يكتف الرجل بتصوير المرأة حسب ظنونه عنها، بل إنه ـ أيضاً ـ تولى التحدث بالنيابة عنها، ومن هنا فإن الرجل يكتب المرأة في لغته هو وليس في لغتها ويستنطقها حسب منطقه ويديرها حسب هواه فيها. ولم تعد المرأة ذاتاً لغوية أو ثقافية، ولكنها صارت مجرد موضوع أو أداة رمزية قابلة للتوظيف والترميز والتحميل الدلالي الذي يدور دائماً حول قطب مركز واحد هو (الرجل).

ولقد ترسخ هذا الوضع إلى درجة أن بدا وكأنما هو حتمية طبيعية بيولوجية، ولقد عبّر الرجل عن اعتقاده بهذه الحتمية التي تميز العقل بوصفه رجلاً على العاطفة بوصفها أنثى، وتجعل التميز العقلي يرتبط بعلامات الرجولة مثل وجود عضو الذكورة وشعر الوجه [40]. ويلمح هربرت سبنسر إلى أن نظرية داروين ترجع نقص المرأة إلى حالة النزف الدموي الشهرية وإلى عمل المرأة كجهاز توليد مما أخر ـ في زعمه ـ تطور النوع المؤنث وتخلفه في سلسلة النمو النوعي الحيواني[41]. ويأتي

(39) نشر ذلك في الصحف العربية، ومنها (الرياضية) 15 مايو 1994 الصفحة الأخيرة.

(40) ستيفن روز (وآخرون): علم الأحياء والايديولوجيا الطبيعية البشرية 184، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، عالم المعرفة، الكويت، نيسان 1990.

(41) انظر المرجع المذكور في الهامش رقم (21) ص 134.

فرويد ليقيد تطور المرأة ويحد من قدرتها العقلانية حين يقرر أن الأنا العليا عند المرأة تتشكل عن طريق دائري ملتو يبدأ من طفولتها حينما تدرك أن عضوا ما ينقصها وتدخل في عقدة حسد القضيب، وتخرج من هذه إلى محاولة التعويض عن العضو المفقود بأن تحصل على طفل، وهذا يكون بالحصول على رجل، مما يوصلها إلى الاستسلام الكامل للرجل لتصل إلى الأنوثة الكاملة وهي درجة من الوعي لا تتحقق إلا بإدراك المرأة لنقصها ـ حسب كلمات فرويد[42].

هذه افتراضات دفعت بالرجال إلى الأخذ بواجب الوصاية على النساء والولاية عليهن من حيث ملء النقص المؤنث وتظليله بالذكورة. وظل الرجل يعتقد أن المرأة تعيش آسفة لأنها ليست ذكراً ـ حسب زعم فرويد أيضاً ـ [43].

ولذا تم حسم القضية من أن العقل رجل، وهذا ما تجزم به الفلسفة الإغريقية والثقافة الغربية المعاصرة[44]. ولم تكن الثقافة الشعبية ببعيدة عن هذا، فالمثل العربي يقول: (لب المرأة إلى حمق)[45]. وفي داغستان ينقل لنا حمزاتوف هذا البلاغ: (يقال: إن عقل المرأة في طرف ثوبها، ما دامت جالسة فهو معها، لكن يكفيها أن تنهض حتى يتدحرج عقلها ويسقط على الأرض)[46].

وبما إنها ناقصة فهي ـ إذن ـ عاجزة، والعاجز يحتاج إلى وصي

---

(42) French: War Against Women. 310

(43) جارودي: في سبيل ارتقاء المرأة 145.

(44) السابق 138,144.

(45) الميداني: مجمع الأمثال 2/199، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت د.ت.

(46) رسول حمزاتوف: بلدي 63، تعريب عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، دار الفارابي بيرت 1979.

يتولى أمره وينوب في الإفصاح عنه والتحدث باسمه، وهكذا تكلم الرجل وكتب عن المرأة، وخص نفسه بالكتابة وترك لها صفات الفطرية والتلقائية، ترك لها (الحكي) لكي تكون الكتابة رجلا، والحكي أنثى.

— 4 —

لسانها سلاحها:

4 - 1 من عادات الأكل وآدابه في أوربا أن يختص الرجال بأكل اللحم الصافي ليقوي فحولتهم، وليس للنساء إلا الفضلات ونفايات الطعام مثل العظم والمصران يشتركن به مع الخدم والعبيد، فالنساء لا يحتجن إلى القوة والتغذية المقوية[47].

وهذا ينطبق على قسمة اللغة ما بين الكتابة والحكي. فالكتابة هي اللحم الصافي الذي يختص به الرجال، وللمرأة العظم والفضلات فبقي لها فضلة اللسان.

ولقد منحها الرجل اللسان، وجاء في المثل السويدي (سيف المرأة في فمها)، وهو مثل تكرر فيما لا يقل عن عشرين لغة عالمية في آسيا وفي أفريقيا وفي أوربا[48]. وفي الإنجليزية يأتي لسان المرأة على أنه أقوى عضو فيها (لسان المرأة آخر عضو يموت فيها) [49].

هذه منحة عالمية يقدمها الرجل للمرأة حيث يمنحها اللسان ليكون

---

(47) انظر المرجع المذكور في الهامش (21).

(48) ميشال مراد: روائع الأمثال العالمية 94, 106, 123, 141, 150, 152, 168, 175, 179, 183, 208, 248, 266 دار المشرق، بيروت 1986.

(49) السابق 123.

سلاحاً وسيفاً يعوضها عن القلم، ويجعلها ترضى بهذه القسمة المنصفة ويكون القلم عضواً ذكورياً خاصاً، وللمرأة اللسان. هذا ما أجمعت عليه الثقافات العالمية الذكورية.

ولكن. . .

إذا وضعنا الأمور في سياقها فسوف نكتشف أن الرجل يسترد منحته هذه، ويسلب من المرأة لسانها بعد أن منحها إياه و(ما على الأرض شيء أحق بطول سجن من لسان ـ مجمع الأمثال 2\260). إنه يعطيها اللسان ثم يدفعها إلى إلغاء هذه الآلة وعدم استخدامها. وإن كان الرجل فحلاً فإن الأنثى (فحلة)، ولكنها لا تنعم بفحولتها كما يفعل الرجل، إذ إن الفحلة هي سليطة اللسان ـ حسب تحديد القاموس المحيط ـ ومن كانت سليطة اللسان (أي من استخدمت سيفها وسلاحها الأوحد) فإنهم في أوربا يعالجونها علاجاً يليق بالحالة. إنهم يأتون بألواح خشبية عريضة ويضعونها كالميزان على نهر أو بركة ثم يضعون على طرفها كرسياً تجلس فيه المرأة ذات اللسان مقيدة، ثم يأخذون يمرجحون الخشب ويغطسون المرأة في الماء للتبريد عليها من حرارة لسانها إلى أن تنطفيء جذوة هذا اللسان وتسكت عن الكلام[50].

ومن المزايا الحميدة التي تحسب للمرأة خفض الصوت والإمساك عن الكلام، كي لا تكون فحلة سليطة اللسان، وتستحق التبريد عليها.

4 - 2 في وقفة نقدية (تشريحية) وقف ميجان الرويلي على كتاب (البيان والتبيين) للجاحظ، فلاحظ أن الجاحظ يربط ربطاً دلالياً عضوياً ما بين الأنوثة والعي في مقابل الفحولة والفصاحة، ولاحظ أن الجاحظ يجاور بين المرأة والحيوان بانتظام منطقي متلازم، ويشير الجاحظ مراراً إلى أن مكان المرأة في الحيوان ـ أي في كتاب الحيوان ـ ولكنه يوردها

---

(50) Burroughs: Reading the Social Body. 91

لدواعي الاستطراد الذي يكون دائما مرتبطاً بالعي والحيوانية. ويورد وصية ضرار بن عمرو الضبي لابنته حيث يقول لها: يا بنية امسكي عليك الفضلين، قالت وما الفضلان...؟ قال: فضل الغلمة وفضل الكلام. ومع أن الجاحظ يستحسن اللثغة في الحسناء، ويطري واصل بن عطاء على فحولته التي كسرت نواقض الرجولة في الراء الملثوغة، إلا أنه لا ينسى خطورة هذا العيب وتهديده للفحولة، ولذا يروي حكاية أبي رمادة الذي طلق امرأته حين وجدها لثغاء، لأنه خاف أن تجيئه بولد ألثغ.

وتحضر المرأة عند الجاحظ في كتاب الفحولة والفحول، البيان والتبيين، لتجاور الحيوان وتماثله في العي والحمق، إنها تجيء لتسمع ما يرويه أبو الحسن من أن امرأة سألت زوجها: مالك إذا خرجت لأصحابك تطلقت وتحدثت، وإذا كنت عندي تعقدت وأطرقت...؟ فيجيبها قائلاً: لأني أجل عن دقيقك وتدقين عن جليلي[51].

إن اللسان آلة الفصاحة، وإن حصلت عليه المرأة كهدية من الرجل فإن شروط استخدام هذه الآلة لا تتوفر فيها، لذا جرى استرداده منها ليكون تحت إمرة الرجل وليكون حصاناً أو حصناً يدفن الرجل عقله تحته. وكما في المثل (عقل المرء مدفون في لسانه). أما من لا عقل لها فليس من حقها أن تحتفظ بآلة لا تستفيد منها، بينما هناك من هو بحاجة إلى هذه الآلة.

4 - 3 من الصفات الممنوحة للمرأة هي أنها (الجنس اللطيف) وما إن يمنحها الرجل هذه الصفة حتى يهب من جهة أخرى لسلبها منها، فالعقاد ـ مثلا ـ يبادر إلى إفساد صفة (الشفقة والحنين) المنسوبة للمرأة،

(51) انظر دراسة ميجان الرويلي عن (الحيوان بين المرأة والبيان ـ قراءة في كتاب البيان والتبيين) مجلة (فصول) المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف 1993، ص 79-107.

ويقول إن ما نلاحظه من حنو المرأة على المرضى والضعفاء وعدم قدرة الرجل على ذلك، إنما مرده إلى أن المرأة ضعيفة الخيال، ولذا لا تحس بعذاب من هو بين يديها، وتقف على المريض والضعيف وقوفاً نظنه حنواً وتضحية ولكنه في الحقيقة بلادة وعدم إحساس [52]. ويأخذ العقاد في سياحة ثقافية يستعرض فيها كل ما للمرأة من صفات حميدة ويأخذ في تأويلها وحرفها عن ظاهرها إلى باطن دلالي ينطوي على حرمانها من أي وصف إيجابي[53] حتى إذا جاء لصفة الجمال عز عليه أن يترك المرأة تسعد بهذا الوصف وراح يقول: (إن الجمال ليس بالمزية المسلم بها للمرأة كل التسليم ولا بالحكر الخالص لها المحرم على غيرها. فهذا شوبنهور مثلاً ينكره عليها بتة، ويزعم أن المرأة... ذميمة قبيحة، فإذا تخيلناها حسناء فاتنة فهي الغريزة الجنسية التي تزيغ بصرنا... فتلهينا عن عيوب خلقها كما يلهينا الجوع والظمأ عن عيوب الطعام الخبيث والشراب الكدر، وداروين يميل إلى تفضيل جمال الرجل على جمال المرأة، ويقيس ذلك على عطل الإناث وروعة منظر الذكور في كثير من المخلوقات ـ (ص 163).

ولا يدع العقاد الأمر يقف عند مجرد إبداء الرأي والشهادة، ولكنه يعزز كلام الفحول بأن يشهد لهم بالسمو والرفعة في سلم الذكور والعقول، فيقول: (ومقام شوبنهور في الفلسفة ومقام داروين في العلم كلاهما في أعلى مكان).

طبعا لا بد أن يكونا في (أعلى مكان) لكي يتساميا على الجسد الفطري ولكي يكونا قادرين على المنح والمنع وتقرير مصائر الأجناس والأنواع، ولكي يطرب العقاد بوصفه فحلاً ثقافياً لما قاله شهود الحضارة الذكورية.

(52) العقاد: مطالعات في الكتب والحياة 165، دار الكتاب العربي، بيروت 1966.
(53) السابق (فصل صفات المرأة) 161 وما بعدها.

ويأتي أناس من أهل الفضل والسماحة مثل الشيخ علي الطنطاوي فيقول كلاماً مماثلاً يجعل الرجل أجمل من المرأة لأن الرجل جميل في مراحل عمره كله صبياً وشاباً وكهلاً وشيخاً، بينما المرأة لا تكون جميلة إلا في فترة وجيزة من عمرها وهو سن الصبا واليفاعة ثم تفقد رونقها وبهاءها وتنتهي بسن اليأس (وعدم الصلاحية)، ويقارن الشيخ بين البشر والحيوان فيرى أن ذكر الطاووس وذكر الحمام وكل ذكور الحيوان أجمل من إناثها. بل إنه أيضا يرى أن مهارات المرأة المحسوبة لها مثل الطبخ وتصفيف الشعر وتصميم الملابس كلها مهارات يتقنها الرجال ويشتهرون بها أكثر من النساء، وأكبر الطباخين في العالم رجال وكذا سائر المهارات[54].

يرى الرجل الطبخ على أنه مهارة وإتقان، وترى المرأة عكس ذلك، فالطبخ عندها رسالة محبة وعلامة حنان، خاصة لدى الأمهات مع الأولاد والجدات مع الأحفاد، وكذا في علاقات الزواج، خاصة في بداية عهد الاقتران ولكن هذا معنى فطري أنثوي لا يستسيغه الرجل الذي يعتقد أن شفقة المرأة ورحمتها ليست سوى عرض نفسي يدل على بلادة الشعور وتجمد الإحساس.

وإن كانت الثقافة الاجتماعية تمنح للمرأة أعلى درجات التقدير والاحترام حينما تصبح (أما) فإن هذه الثقافة نفسها تبادر إلى إلغاء صفتي التقدير والاحترام عن شخصية (الأم) حينما تجعلها (حماة). والحماة صفة تشويهية لدور المرأة في البيت والعائلة بوصفها الأنثى المتسلطة والمتحكمة بأنفاس الزوج أو الزوجة، وبوصفها العضو العائلي الزائد وتدور الحكايات والنكات حولها وحول سبل التخلص منها. إن الأمومة

(54) عن أحاديث لفضيلة الشيخ علي الطنطاوي في التلفزيون السعودي ـ القناة الأولى.

هي الصفة الوحيدة التي تحمل الرفعة وتجعل الأنوثة قيمة أولية، ولكن (الحماة) تباغت هذه الرفعة وتقوض بنيتها وتشوه جمالها.

4 - 4 ينتهي الأمر بالرجل - إذن - لكي يكون أكثر نسائية من النساء، كما تقول ألين شولتر[55] وهي فرضية تقترحها أفكار فحول الثقافة، مما يعني التدخل في الحقيقة الجنسية للكائن البشري، ويفضي - علميا - إلى تهميش أحد الأجناس إلى درجة قد تبلغ إلغاءه، وقد فعلها رجال مثل المعري والعقاد وحمزة شحاته الذي جعل (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، وذاك يعني سلب الأنوثة ونفيها خارج حدود اللغة والثقافة والعقل والخلق وحتى الطبخ وخياطة الملابس، ورعاية الأطفال. ولقد حذر المعري من ترك الأولاد بين أيدي النساء وقال في لزومياته:

إذا بلغ الوليد لديك عشرا ... فلا يدخلْ على الحرم الوليدُ
ألا إن النساءَ حبالُ غيٍّ ... بهن يُضيَّعُ الشرفُ التليدُ

ويحذر من تعليمهن الكتابة، فيقول:

ولا تحمدْ حسانك إن توافتْ ... بأيد للسطور مقوّماتِ
فحمل مغازل النسوان أولى ... بهن من اليراع مقلماتِ

هذا من باب لزوم ما لم يلزم، وذلك لكي يحصن الذكر رجولته من الدنس المؤنث، مثلما مر بنا أعلاه من إجبار الإنثى على حمل شارة حمراء إذا كانت حائضا وذلك لكي يتجنبها الرجال فلا يتدنسوا بها.

بهذا تتم محاصرة المرأة معنوياً وحسياً، وتلاحظ بعض الباحثات ملاحظة لافتة حول استخدام المكان بين الذكور والإناث، ففي الوقت الذي يتصرف الذكر بكامل حريته في الحركة ومد الرجلين واليدين والوثب والاسترخاء، فإن المرأة لا تملك هذه الحقوق في استخدامها للمكان ولو لاحظنا رجلا يجلس في غرفة انتظار في إحدى العيادات

(55) Burroughs: Reading the Social Body. 79

وكيف يتمدد بحرية على الكرسي ويفرد قدميه ويديه، وقارنا ذلك مع امرأة تجلس في المكان نفسه وعلى كرسي مقابل لرأينا الفرق بين الالتزام والتقيد عندها والحرية الكاملة عنده[56].

لقد رسمت الثقافة هذه الحدود وهذه الحقوق إلى درجة أن الصينيين تعودوا على تقييد أرجل بناتهم في صغرهن لكي تنثني أقدامهن فإذا كبرن تقيدت حركتهن وقلت سرعتهن فلا يكون في مقدورهن الفرار من وجه الرجل أو استخدام المكان بحرية تماثل حرية الرجل[57]. ولقد مارست الحضارات الجاهلية القديمة والمعاصرة ظاهرة وأد الإناث، وكأن ذلك محاولة لاستئصال الجنس المؤنث من الحياة، وتخليص الأرض من الأنوثة، ولقد وصل الأمر بالهند ـ اليوم ـ إلى حد قل معه عدد النساء في مقابل عدد الرجال بسبب عمليات الإجهاض المبكر في كل حالة يتبين فيها أن ما في الرحم هو جنين مؤنث. وظهرت في لندن عيادات طبية تسعى الى فرز الحيوانات المنوية وتغليب فرص الذكور فيها قبل التلقيح، وذلك استجابة لطلب أعداد غفيرة من ممثلي ثقافة الفحول[58].

4 - 5 هل مارست الثقافة إرهاباً منظماً ضد المرأة، وذلك بحرمانها أولاً من اللغة ومن حقوق التعبير، ثم بسلبها صفاتها الإيجابية والفطرية...؟

تقول أليسا أوسترايكر: إن الإحساس بالرهبة والخوف يتحكم في أرواح الكاتبات الإنجليزيات، وتتسم كتاباتهن بالجبن والتكتم. وتتساءل عما يدفع بجورج إليوت إلى قتل شخوصها الروائية إذا كن نساء، وتشير إلى أن فرجينيا وولف تجنبت الكتابة عن الجسد خشية من الرقيب

(56) السابق 50.
(57) السابق 63.
(58) معلومات سمعتها من إذاعة B.B.C. في تاريخ 17/5/1994 وجرى فيه لقاءات مع الاطباء أنفسهم ومع بعض المراجعين.

المذكر، في حين كان كل من لورنس، وجيمس جويس يكتبان بحرية وثقة[59].

وتذكر مثالاً مزعجاً عن شاعرين من أمريكا أحدهما يقول: إني أحيي ذاتي و(إن ما يخطر عليَّ سوف يخطر عليك). أما الآخر (الأخرى) فتقول: (إني لا أحد). يحدث هذا ليس لأن النساء أكثر مروءة من الرجال أو أقل أنانية منهم، وليس لأن النساء أكثر استجابة لطبيعتهن، وإنما صار ذلك لأن المرأة تخاف.

وهذا ما جعل أليسا تكتب كتاباً عما سمته (الخوف الأدبي) في مقابل (الشجاعة الأدبية).

فقدت المرأة ذاتها أو أن الثقافة سلبت منها ذاتها، حتى إن الكاتبة الروائية ماري جوردون، كتبت روايتها الأولى بضمير الغائب مع أنها حكاية عن (الأنا) ولكنها لم تجرؤ على استخدام ضمير (الأنا) لأن المرأة ليست (أنا) وليست (ذاتا)، إنها ضمير غائب ـ فحسب. ولقد كان الخوف يمنع الكاتبة من أن تجعل نفسها ذاتا لها ضمير يتكلم ويحيل الى ذاته. ولقد تجنبت ضميرها لأنها تود أن تبدو (جادة) وتود أن تسلم من (الحرج)[60].

أي حرج هذا الذي ستقع فيه المرأة...؟

إن استخدام الضمير الأول (ضمير المتكلم) يعني أن المرأة قد صارت ذاتا وصارت (متكلمة) ويعني حينئذ تأنيث أول ضمائر اللغة. وهذا حرج ضخم لا يمكن تمثله في ظل خطاب الخوف الأدبي.

تقول باحثة البادية عن هذا الذي يختفي وراء الضمير:

---

(59) انظر Alicia Ostriker: Writing like a women p. 1 University of Michigan Press, Ann Arbor 1991.

(60) السابق 2.

(إذا أمرنا الرجل أن نحتجب احتجبنا وإذا صاح الآن يطلب سفورنا أسفرنا وإذا أراد تعليمنا تعلمنا، فهل هو حسن النية في كل ما يطلب منا ولأجلنا، أم هو يريد بنا شرا. . .؟

لا شك أنه أخطأ وأصاب في تقرير حقنا من قبل، ولا شك أنه يخطىء ويصيب في تقرير حقوقنا الآن)[61].

يخطىء في التقرير ويصيب في التقرير، ولكنه في الحالين معاً هو صاحب التقرير. ولذا فإن المرأة المعاصرة صارت تسعى الى تشكيل جسدها حسب الصورة المطروحة في السوق الإعلامي[62] الذي هو سوق استهلاكي ذكوري. وتسيطر اليوم فكرة (النحافة) على المرأة سيطرة مرضية لأنها مفروضة عليها قسراً بواسطة ثقافة ذكورية لا ترحم ولا تتسامح على الرغم من مخاطر هذا الهوس وما يجلبه من آفات جسدية مثل أمراض البوليميا (الشره)[63] والأنوريكسيا (عدم الأكل) + anorexia bulimia مما يفقد الجسم قدراته الطبيعية في التمييز بين الحاجة والجوع وعدمهما. وفي ذلك إلغاء للإرادة الذاتية وقتل داخلي لكل كوامن النفس وحاجات الجسد[64].

وكأن الرجل مأمور بالتربص بالمرأة وبسلبها حقوق أي صفة تكتسيها، حتى إن موهبة الحكي والسرد تؤول أخيراً لتكون من أجل الرجل وإمتاعه وتشويقه وتسليته، كما كانت شهرزاد تفعل، وكما تقرر لورا ميلفي من (أن المتعة في السرد الكلاسيكي ليست سوى متعة الرجل دون المرأة)[65].

---

(61) مي زيادة: الأعمال الكاملة 1/152.

(62) انظر M. French: The war against women 164.

(63) السابق.

(64) المرجع المذكور في الهامش رقم (21) ص 74.

(65) انظر Joseph Gibaldi: Introduction to Scholarship in Modern ←

وإذا ما كتبت فإنها إنما تكتب بحثاً عن زوج أو لأنها عانس يائس[66].

يضيع الجوهر وتختفي معه صفات الذات لتتحول المرأة حسب تعبير سيمون دي بوفوار إلى وضع تصفه كالتالي: (إن المرأة ليس لها جوهر أو طبيعة أبدية، بل تاريخ. والمجتمع الذي تعيش فيه يرسم لها، في كل حقبة، التجويف من أجل قالب تتقيد به)[67].

وهو تجويف ينطوي ـ فحسب ـ على الضمير المذكر، ويصعب على المرأة أن تحقق ضميرها الأول في هذا التجويف. وهذا ما حدا بسلمى الخضراء الجيوسي إلى رفع صوتها بالشكوى من أن الرجال عجزوا عن تقدير مشروعها الكبير في ترجمة الثقافة العربية إلى الغرب بسبب أنها امرأة[68].

— 5 —

تأنيث الضمير:

5 - 1 هل انحازت اللغة إلى الرجل وهل تم تذكير اللغة تذكيراً نهائياً... أم أن هناك مجالاً للتأنيث...؟

= Languages and Literatures 332, The Modern Language Association of America, New York 1992.

(66) انظر جاسر الجاسر: الكتابة بحثاً عن الزوج المفقود، جريدة (اليوم) العدد 7669 في 14/6/1994. وانظر جهاد فاضل: المرأة والإبداع، جريدة (الرياض) العدد 9286 في 26/11/1993. وانظر أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد 126.

(67) جارودي: في سبيل ارتقاء المرأة 57.

(68) مقابلة صحفية مع سلمى الخضراء الجيوسي، جريدة الشرق الأوسط في 29/1/1994 (ص 34).

لقد خرجت المرأة عملياً من مرحلة الحكي ودخلت إلى زمن الكتابة. ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية. والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص إذ إن السيادة النصوصية محتكر ذكوري. وتأتي المرأة بوصفها ناتجاً ثقافياً جرت برمجته وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر والشرط المذكر. ولذا فإن المرأة تقرأ أو تكتب حسب شروط الرجل، فهي ـ لذا ـ تتصرف مثل الرجل أو بالأحرى تسترجل. وكما نادت مي زيادة في خطابها إلى باحثة البادية حيث تقول: (نحن في حاجة إلى نساء تتجلى فيهن عبقرية الرجال)[69].

إنها تطلب عبقرية الرجال لأنها لا تملك نموذجاً لشيء يمكن أن يسمى بعبقرية النساء. والمشكلة ـ على وجه التحديد ـ هي أن النساء لم يتدربن على القراءة بوصفهن نساء ـ كما تقول الباحثة (كولودني)[70]. وما هو خطير هنا هو أننا لا نتعلم القراءة بحياد وتجرد ولكن القراءة والتدرب عليها مشحونة بالتحميلات الجنسية والثقافية، مثلها مثل كل المهارات الاجتماعية الاستراتيجية[71] التي تأتينا محملة بالمخزون التاريخي المصاحب لها. وبما أن القراءة ظلت عملاً من أعمال الرجال وحدهم وامتد ذلك قروناً طوالاً فإنها قد تلبست بالذكورة حتى صارت أي محاولة للدخول في هذه المهارة تجر معها شروط التذكير بالضرورة.

وكأنما المرأة تفقد أنوثتها كلما توغلت في اللغة قراءة وكتابة، ولقد قالوا لمي زيادة إن العلم ضد الأنوثة والجمال[72].

---

(69) مي زيادة: الأعمال الكاملة 1/170.

(70) انظر عنها J. Culler: On Deconstruction 51

(71) السابق عن Judith Fetterly: The Resisting Reader a Feminist Approach to American Fiction p. VII, Indiana University Press, Bloomington 1978.

(72) مي زيادة: الأعمال الكاملة 1/148

وتقول جوديث فيترلي إن المرأة حينما تقرأ في الأعمال الروائية تجد نفسها مدفوعة إلى التماهي مع أعمال تظهر فيها المرأة على أنها عدوة للبطل، وعلى القارىء لهذه الأعمال أن يتعاطف مع هذا البطل المناهض للمرأة. وهذا تفاعل قرائي يبدو عادياً ومن شأن الفعل القرائي أن يحدث مثل هذا التعاطف، ولن يجد القارىء في ذلك ما يلفت الانتباه، غير أن الأمر يختلف في حالة ما إذا كان القارىء امرأة، حيث ستجد المرأة نفسها في تناقض ذاتي بينها كإنسانة وبين التركيب السردي المناهض للأنوثة. ولسوف تضطر المرأة إلى أن تشارك في تجربة ثقافية مبنية على إقصاء الأنثى، وفي مثل هذه الأعمال الروائية يتم إجبار المرأة على التماهي مع ذات تتعارض مع ذاتها. إنها مكرهة على التماهي ضد نفسها.

وفي مثال على ذلك تشير جوديث فيترلي إلى حادثة موت البطلة في رواية (وداعاً للسلاح) حيث تتساقط الدموع من عيون القارئات ليس حزناً على المرأة التي ماتت وإنما هو حزن من أجل فردرك هنري، البطل الذي أظهره النص وكأنما هو ضحية لظروف كونية. إن دموع النساء تسيل من أجل الرجال، لأن عالم الرجال هو العالم المعتبر في هذه الرواية[73].

هذا ما تفعله اللغة في المرأة مذ كانت الكتابة رجلا ومذ صار الأصل في اللغة التذكير. وكل عنصر مؤنث يعود إلى الأصل الذكوري بفعل الطبيعة التذكيرية في اللغة. ولقد لاحظت مي زيادة أن الرجل إذا كتب فإنه بهذا يدخل إلى عالم الأنوثة من أحد الأبواب العريضة، وأن الكتابة تقتضي تأنيث الكاتب[74]، ومع هذا فإن هذا التأنيث ينقلب ليكون إمعاناً في التذكير بسبب قدرة الرجل وقدرة اللغة على إحالة كل تأنيث

---

(73) انظر: J. Fetterly: The Resisting Reader, 71

(74) نقلاً عن بنت الشاطىء: الشاعرة العربية المعاصرة 12 (في التعليق).

إلى أصله المذكر.

من هنا فإن الذكورة تفرض نفسها على المرأة إلى درجة أن النساء أنفسهن ساهمن في هذا التحويل المستمر باتجاه الذكورة. وها هي أحلام مستغانمي تشير إلى أنها وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى[75]. بينما ترى هدى بركات أن شخصية الرجل تقدم لها حقلاً أكثر اتساعاً وتعقيداً مما تقدمه شخصية المرأة (لأن ما هو مطروح من أشكال الوعي والسلوك على الرجل العربي هو أصعب وأشمل مما هو مطلوب عموماً من المرأة... ... وبتعبير آخر: المرأة في مجتمعنا مكفوفة عن أن تكون أحد أبطال التشكيل الاجتماعي، فكيف تريدينني أن أخترع ـ روائياً ـ شخصية غير موجودة في الواقع)[76].

هذا كلام تقوله امرأة مثقفة عن بنات جنسها، وهو قول يمعن في الذكورة وتذكير النص والمجتمع، ولا أظن أن أحداً من الرجال مهما بلغت فحولته سيقول أقسى من هذا الكلام.

على أن هذا القول الذي تقوله الكاتبة الروائية هدى بركات لا يأتي عجباً أو نشازاً في الثقافة، فنحن نلاحظ أن كثيراً من النساء ترى ذلك وتقول به منذ أن كتبت عائشة التيمورية بلهجة الرجل ولسانه، إلى ما هو قائم اليوم من اختيار المرأة طريق الاسترجال لكي تكون مبدعة ومثقفة.

هذه أقصى حالات الاستلاب، وحسب كلمات الخطيبي فإن (أقوى سيطرة ـ على مستوى المعرفة ـ هي التي تجعل المسيطر عليه يصل إلى الاعتقاد أو التفكير بأن نقطة ومركز وأصل كلامه هو نفس نقطة ومركز وأصل المسيطِر)[77].

---

(75) مقابلة مع أحلام مستغانمي، مجلة (هي) العدد (24) يوليو 1994 ص 30-32.

(76) هدى بركات: جريدة (الرياض) في 30/5/1994.

(77) عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج 158، دار العودة، بيروت د.ت.

5 - 2 تطرح الثقافة مصطلح (إنساني) و(إنسانية) على أنها ذات دلالة شمولية يتساوى فيها المذكر والمؤنث، غير أن الفحص التشريحي لدلالة (الإنساني) يكشف عن أن كل ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري. وكيف تكون هناك دلالة متساوية بين التأنيث والتذكير في مصطلح (إنساني) مع أن الرجل هو الذي سيطر تاريخياً على اللغة كتابة وقراءة، وصاغ الثقافة على مثاله وبناها على نموذجه.

إن حال هذا المصطلح هي تماماً حال دعوة المساواة بين الجنسين، حيث انعكست هذه الدعوة لتكون ضد المرأة لأن التساوي هنا هو في اقتسام (ذكورية) المجتمع مما هو إمعان في إلغاء الأنوثة، وإمعان في إجبار المرأة على (الاسترجال). ولقد نبه جارودي إلى أن (إعلان حقوق الإنسان) لم يكن في الواقع سوى تأصيل لحقوق الرجل[78]، والرجل الأبيض خاصة، أي أنه تركيز لسلطوية المتسلط الذي يعرف - دائماً - كيف يوظف اللغة والمصطلح لصالحه، وكما يقول جارودي (فإن التلاعب بالرأي العام بواسطة الكلام كان دوماً مفتاح السلطة - ص 138).

وكالعادة تأتي الضحية لتقوي سلطة المستبد ونشاهد المرأة تندفع وراء مصطلح (إنساني) داعية الى الأخذ به ونبذ مصطلح (التأنيث). ولقد ظهرت مجلة (الكاتبة) في لندن تحمل في برنامجها وفي مقولاتها ومقالاتها دعوة صريحة الى (أنسنة اللغة) وإلى (الأدب الإنساني) و(الكتابة الإنسانية) وتنفي بإصرار قاطع فكرة (التأنيث). وكأنها بذلك تسهم في عملية استرجال المرأة وتعميق دور المرأة في تذكير اللغة. ومن علامات ذلك أن إحدى كاتبات المجلة صرحت أن رجالاً مثل إحسان عبد القدوس وسليمان فياض والطاهر وطار عبروا عن المرأة أكثر من

(78) جارودي: في سبيل ارتقاء المرأة 37.

المرأة ذاتها[79] وكأنها بذلك تقترح ترك اللغة للرجل ليتولى الكلام عن المرأة بالنيابة لأنه الأمهر إذا كتب مثلما أنه الأمهر إذا طبخ وإذا صفف الشعر أو صنع أدوات الزينة.

5 - 3 هل أصبح (الاسترجال) هو طريق المرأة الأوحد في معركة الثقافة...؟ أم أن حلولاً أخرى تختبىء في ضمير اللغة وتنتظر المرأة كي تحفر عنها...؟

يبدو أن بنت الشاطىء قد أدركت منذ وقت مبكر أن للمرأة طرقاً أخرى غير طريق الاسترجال[80] غير أنه طريق شائك ومعقد، ويتضمن أمثلة كثيرة منها ما طرحته شوشانا فيلمان، كالتالي:

هل يكفي أن تكون الفاعلة أنثى لكي تتكلم كامرأة (لا كرجل)...؟

وهل كلامها بوصفها امرأة يتقرر بناء على أسباب بيولوجية أم بناء على تصور استراتيجي ونظري.. وهل هي مسألة تشريحية (فيزيولوجية) أم هي مسألة ثقافية...؟[81]

والحالة نفسها تنطبق على وضع المرأة حين (تقرأ) بوصفها أنثى.

إنها أسئلة (الأنوثة والثقافة) بدلاً من أسئلة (الاسترجال والثقافة).

وهل ستجد المرأة في نفسها القدرة على فهم أنوثتها والإفصاح عنها.. أم سيظل إحسان عبد القدوس أقدر على التعبير عن المرأة ذاتها...؟

---

(79) مجلة (الكاتبة) العدد الثاني، يناير 1994، ص 37 وص 5 و 4 وانظر إجابات المشاركات في العدد نفسه ومقدمة رئيس التحرير، وانظر بيان المجلة في العدد الأول.

(80) بنت الشاطىء: الشاعرة العربية المعاصرة 9.

(81) انظر J. Culler: On Deconstruction 49

إن الواقع يكشف عن أن الرجل لم يحسن قراءة المرأة ليس لأنه لا يريد ذلك، وإنما لأنه لا يستطيع ولا يسمح له رصيده الثقافي الذكوري بأن يفهم المرأة، وكثيراً ما عبر الرجل بواسطة الأمثال والأحجيات والنكت وبواسطة الخطاب الفلسفي عن أنه لا يفهم المرأة، وعن أنها لغز عجيب.

ولقد عبرت المرأة مجازياً عن عجز الرجل بإزاء قدرتها هي على فهم الأنوثة، وذلك في حكايات شهرزاد التي تضمنت رسالة غير مباشرة إلى الرجل توحي له فيها إلى أنه لا يعرف المرأة وتقترح عليه أن يترك ذلك لها هي حيث إنها الأقدر والأعرف.

وتشير إحدى روايات (سوزان قلاسبل) إلى حادثة تفسرها جوديث فيترلي حسب هذا المعنى وذلك حينما حدثت جريمة قتل، عجز الرجال عن فك ألغازها وحينما استعانوا بإحدى السيدات اكتشفت أن الجريمة كانت من عمل زوجة القتيل وذلك بواسطة قراءتها لأوضاع المطبخ. ولقد كان المطبخ بمثابة نص أنثوي لا يمكن فهمه إلا بواسطة قراءة أنثوية[82].

وتدل حالات الطلاق في أمريكا على شيء من ذلك، حيث وجد الرجل نفسه يفاجأ بشخصية نسائية لم يعهدها في مخزونه الثقافي. فقد تغيرت المرأة ولم يعمل الرجل حساباً لهذا التغير وظل يطلب المرأة النمطية المخبوءة في ذهنه، فإذا لم يجدها بادر بالطلاق، وزادت هذه النسبة حتى بلغت ثمانين بالمائة من الزواجات في خلال السنتين الأوليين من الاقتران. وهذا يعني أن علاقات الجنسين تمر بأزمة حادة نتيجة

---

(82) انظر Elizabeth Flynn and Patrocinio Schweickart (ed): Gender and Reading 147-149 The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986.

للتغير النوعي في ثقافة المرأة وفي نظرتها إلى نفسها وإلى الرجل. ولم يحدث توافق يجعل القطبين يتصالحان على وضع محايد، ولم تزل فكرة المسيطر الواحد هي أساس الشراكة. وانعكس ذلك على تعامل الرجل الأمريكي مع المرأة في المنزل، وتشير البيانات الإعلامية المعلنة إلى أن نصف النساء المتزوجات في أمريكا يتعرضن للضرب والعنف المنزلي. وفي عام 1993 مات ألف امرأة بسبب العنف المنزلي[83].

ولهذا يظل مصطلح مثل (Female Empowerment) مصطلحاً غامضاً قال عنه أحد المترجمين الروس إنه على درجة من الغموض وقال: (إنني لا أستطيع أن أجد له مرادفاً في أي لغة غير اللغة الإنجليزية)[84].

وليست المسألة في عدم وجود مرادف لغوي يقابل هذا المصطلح، وإنما تكمن المشكلة في المفهوم وفي غرابة الافتراض، حيث لم تتعود الثقافات على مطلب أنثوي كهذا.

5 - 4 تأخذ المرأة ببوادر الفعل الإيجابي بأن تشعر بالوحشة من عبارة إنها (تكتب كرجل)، وهي عبارة كانت تحمل معنى الإطراء ـ كما تقول أليسا أوسترايكر (ص 146)، غير أن هذا الإطراء لم يفرح سوى عدد قليل من النساء. وهذه الصفة إنها تكتب كالرجال لا تعني أن المرأة توظف كل ملكاتها، إنها تعني ـ فحسب ـ أن الكاتبة تستطيع التفكير والتنظيم والحكم وحتى المجادلة، لكنها لا تحرج أحداً بعواطفها المؤنثة.

وعلى أية حال فإن الكتابة مثل الرجال لمن هي ليست رجلاً إنما هي تظاهر يتضمن إنكار الجسد والأحاسيس، على عكس الرجال الذين

(83) معلومات سمعتها من محطات التلفزة في أمريكا.
(84) جريدة (الشرق الأوسط) 23/9/1994.

يكتبون كالرجال.

هذه نقلة نظرية تغري أليسا أوسترايكر بأن تتوقع قيام أدب غير جنسي (genderless) بمعنى أن الكتابة النسوية سوف تحقق حريتها وانطلاقها كلما تيقنت المرأة من قوتها. وكلما كتبت المرأة بوصفها امرأة، وكلما أصرت على أنثويتها فإنها ستزداد قوة في نفسها. وإن قدر لهذه العملية الاستمرار وكاستجابة لمفهوم أن الفن انعكاس للحياة، فإننا سنرى اليوم الذي ندرك فيه المعنى الحقيقي لكون المرأة أنثى ولكون الرجل ذكراً والمعنى الحقيقي لكلمة (إنسان) ـ ص 147.

والخطوة الأولى إلى هذا الهدف هي في تخليص القراءة من سلطة الرجل وذلك بتحويل القارئة إلى فاعلة واعية تعي المقروء وتقاوم نوازعه الاستلابية، ولا تستسلم لإرادة ذلك الذي استبد باستعبادها ثم أخذ يستبد في تحريرها حسب عبارات باحثة البادية. لن يتحقق مصطلح القراءة أنثوياً إلا بمقاومة الشوفونية الذكورية[85].

ومن علامات هذا المصطلح ما بدأ يظهر في الوعي النسائي من إدراك جاد لما للضمير اللغوي من تحيز واضح على سطح النص، فراح الكاتبات يحاولن إقحام الضمير المؤنث على الخطاب اللغوي، فيظهر الضمير المزدوج: هو أو هي (He or She). وأحياناً يتقدم الضمير المؤنث ويشيرون إلى (القارىء والقارئة)، وهو مسعى لتحرير التجريد اللغوي من سيطرة التذكير. وقد نرى عند بعض الكاتبات تركيزاً على التأنيث دون التذكير وذلك في حالة التجريد والتعميم، حتى إن إحداهن كانت تشير إلى (الذئب) بضمير التأنيث فقط، في حديث عام يشمل كل جنس الذئاب[86].

(85) عن جوديث فيترلي: J. Culler: On Deconstruction 52-58.

(86) انظر C. Estes: Women Who run with the wolves 456.

هذه محاولة تنم عن إحساس حاد بمشكلة الضمير اللغوي. والسؤال الآن هو: هل هذا مجرد تغيير شكلي أم أنه استراتيجية ثقافية واثقة الخطى...؟

إن للمرأة تجربة مرة مع التغيير الشكلي أشار إليها جارودي بقوله: (اتسم عمل المرأة الخارجي التجاري بطابع عملها السابق «المنزلي» فقد انتقلت من الخياطة المنزلية إلى النسيج وصنع الملابس، ومن المطبخ العائلي إلى دور الخادمة في المقاهي... ... كما انتقلت من السهر على عائلتها إلى مهام الممرضة والمساعدة الإجتماعية ـ ص104).

هل هذا مجرد تغيير شكلي ونقلة نحو استلاب أكثر تنظيماً وأعمق تأثيراً...؟ هل استخدام الضمير المؤنث يشبه عملية التحول من مطبخ المنزل إلى مقهى المدينة...؟

إن طريق المرأة إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحاً إبداعياً مثلما هو مصطلح (الفحولة).

هذا افتراض أتركه للفصول التالية للبحث فيه وعنه.

الفصل الثاني

تدوين الأنوثة

— 1 —

إن أبرز صورة ظهرت بها المرأة في زمن ما قبل الكتابة (كتابة المرأة) هي صورة (شهرزاد)، بطلة (ألف ليلة وليلة)، حيث لم تكن تحكي وتتكلم، أي تؤلف فحسب، ولكنها كانت أيضاً تواجه الرجل، ومعه تواجه الموت من جهة، وتدافع عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى.

كانت تتكلم والرجل ينصت، فإذا ما سكتت تعلق شهريار بصمتها يوما كاملاً إلى أن تتكلم مرة أخرى لتمارس عليه سلطة اللغة وسلطان النص.

لذا فإن الوقوف على صورة المرأة من خلال شهرزاد سوف يكون وقوفاً على زمن ثقافي وحضاري كامل. وهو وقوف على تاريخ معنوي واعتباري يكشف عن المرأة بوصفها نموذجاً وبوصفها فعلاً وبوصفها لغة. كما يكشف عن المخيال الثقافي العربي ومركز المرأة فيه.

وبما أن صورة شهرزاد جاءت في ألف ليلة وليلة على أنها امرأة تحكي وتقص فإن هذا يتضمن ـ فيما يتضمن ـ صورة التحدي والصراع من أجل بقاء الذات وبقاء الجنس جسدياً ومعنوياً.

وهذا صراع ينبني على سحر اللغة (سحر البيان)، وعلى لعبة

المجاز والسرد، وهي لعبة متجذرة في صميم الفعل اللغوي والأسطوري. ففي الميثولوجيا الإغريقية سلك الرجل حيلاً متنوعة ومبتكرة للدخول إلى المرأة مثل حكاية زيوس مع ليدا حيث تمثل لها على صورة بجعة كي يقتحم عفتها، ولزيوس حكايات كثيرة مع الفتيات الجميلات، فهو يتسلل إليهن عبر شلال من الماء المذهب أو يتجسد على صورة ثور أنيق أليف يمد صهوة ظهره للحسناء فإذا ركبت عليه فر بها إلى حيث يخلو بها ويستخلصها لنفسه[1] وها هو ظهر الثور وجسد البجعة وشلال الماء تأتي في الأسطورة الإغريقية على أنها حيل مارس الرجل بها لعبته المجازية من أجل اصطياد المرأة وإيقاعها في حبائله.

وفي المخيال العربي انتقلت المرأة نقلة نوعية ـ بعد أن كانت مادة لمثل تلك الحيل ـ وذلك في حكاية شهرزاد مع رجلها. وهو رجل تعلم أن يدخل على المرأة بالموت فيقتل كل فتاة يدخل بها إلى أن خلت المدينة من العذارى، وصار الوزير يجوب الديار مهموماً ووجلاً يبحث عن عذراء ينام معها سيده شهريار ليفتض جسدها ويقتلها بعد ذلك. ولكن الله قيض شهرزاد ابنة الوزير ذاته لتتولى تخليص النساء من هذه البلوى الذكورية.

جاءت شهرزاد... لتقاوم الرجل بسلاح اللغة، فحولته إلى (مستمع) وهي (مبدعة)، وأدخلته في لعبة المجاز وشبكته في نص مفتوح، نص تقوم الحبكة فيه على الانتشار والتداخل والتبدل والتنوع. وتاه الرجل في هذا السحر الجديد (وإن من البيان لسحرا)[2].

قامت هذه اللعبة المجازية على تدجين المتوحش، وذلك بإخضاع

---

(1) انظر: New Larousse Encyclopedia of mythology, Hamlyn, London 1974 (p.105)

(2) هذا أثر مروي عن الرسول (ص)، انظر الجرجاني: دلائل الإعجاز 13, 37 د: محمد عبده، دار المعارف، بيروت 1978.

الرجل وترويضه لمدة ألف يوم ويوم. وهذه مدة تعادل الزمن الطبيعي لفترة الحمل والرضاعة. وبذا تكون المرأة قد أدخلت الرجل البالغ (المتوحش) في رحم مجازي وفي حضانة مجازية، وجعلته يعتمد عليها في رضاعة ليلية يتطلع إليها وينتظرها، فصار عالة على المرأة مثل طفل مع أمه، حتى تدجن ولانت سطوته.

هذه أوضح معركة بين المرأة والرجل وأبرز مثال على استخدام الأنثى للغة. نجحت المرأة فيها حيث عرفت كيف تستخدم اللغة، وكيف تجعلها (مجازاً) محبوكاً ومشفراً. وهذه الحبكة والتشفير أثمرت ثمارها بنقل المرأة من المهزوم (الموؤد) إلى الند.

وبما أن شهرزاد جاءت في النص بوصفها صاحبة القول وصاحبة الحديث فإن أول سؤال يرد هنا هو سؤال المؤلف / المؤلفة. وهل كانت شهرزاد تحكي فعلاً أم أنها مجرد شخصية روائية من صنع رجل تخيل النص وكتبه...؟

أي هل كانت شهرزاد مجرد ضيف أنيق حل على النص أم أنها صاحبة الدار ووالدة الجنين..؟

— 2 —

2 - 1 النص / الأنثى

هناك تماثل شديد بين ألف ليلة وليلة كجسد نصوصي وبين الجسد الأنثوي. وذلك من حيث التوالد والتناسل، وكل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة تحمل في رحمها حكاية أو حكايات أخرى تتولد عنها وتخرج من جوفها، فهي جسد ولود مثلما أنها جسد قابل للتمدد والتوليد. فالليلة الأولى تمددت لتصبح ألف ليلة وليلة، كما أن البطلة

المتحدثة انتهت في نهاية النص بإنجاب ثلاثة أولاد ذكور (راجع الليلة الأخيرة). وهنا نلحظ التشابه الشديد بين اللغة المجازية والمرأة من حيث الإنجاب والتوليد. وفي هذه اللغة وعند المرأة يكون التناسل والتكاثر مثلما كان السرد في هذه الليالي بمثابة الحضانة والإرضاع من جهة البطلة الساردة (شهرزاد) لزوجها المتوحش (شهريار). ولقد أمضت شهرزاد ألف ليلة وليلة، أي ما يعادل ثلاثة وثلاثين شهراً، وهي مدة تقابل مدة الحمل والحضانة حسب ما ورد في الآية الكريمة: (وحمله وفصاله ثلاثون شهرا ـ الأحقاف ـ آية 15) أمضت شهرزاد هذه المدة في حضانة المتوحش ورعايته كطفل شقي متعذب، فمنحته بذلك طمأنينة الروح وشفاء النفس مثلما وهبته ثلاثة ذكور يحفظون اسمه ونسبه (وعرضه).

من هنا تكون شهرزاد وألف ليلة وليلة معا نصا أنثويا في جسده وفي دلالته، ليس في ظروف كل منهما وتعددها فحسب، وإنما ـ أيضا ـ في سمات النص وسحريته وخوار قيته ولغزيته، وسيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه.

وهذا التماثل يدفع بنا نحو سؤال مصيري حول مؤلف / مؤلفة النص...؟

من ألف حكايات ألف ليلة وليلة...؟

هل هو رجل (رجال)...؟

أم أنه امرأة...؟

وهذا النص الأنثوي هل خرج من خيال رجل أم من خيال امرأة...؟!

لقد جاء النص مجهول النسب، غفلا من اسم مؤلفه، حتى إن أول ترجمة إنجليزية لليالي العربية هذه جاءت غفلا من اسم مترجمها أو مترجمتها[3]. وليس لنا من دليل على نسب النص سوى النص ذاته. إنه

طفل معروف الأم مجهول الأب. وهذه شهرزاد تتكلم وتنسب الكلام إليها: بلغني أيها الملك السعيد. وهي جملة وردت ألف مرة ومرة في النص. فالمرأة قد قالت وحكت والسؤال هل التي تكلمت وسردت قد ألفت أيضا.

حينما نطرح سؤالنا هذا فإننا نتلمس الإجابة من خلال التفريق بين مفهوم التأليف ومفهوم التدوين، وسوف نزعم هنا أن الرجل قد دون النص ولكن المرأة هي التي ألفت وتخيلت وحكت الحكايات. ودعوى هذه الأطروحة تقول إن حكايات (ألف ليلة وليلة) كانت من حكي النساء وأقاصيصهن على مر الليالي، وليس للرجل من دور سوى تدوين هذه الحكايات، وهو حينما كتب النص ودونه لم يفعل ذلك احتفاء وتقديرا للحكايات بدليل أن المدون لم يضع اسمه على النص المكتوب احتقارا له وتعاليا عليه.

وما دام النص هو الشاهد على ذاته والدال على هويته فإن العودة إليه تصبح هي الباب لفتح الإجابة وتأكيد الزعم.

2 - 2 إن الوقوف على النص منذ ما قبل ليلته الأولى يشير إلى علة الحكايات وسببها، فشهرزاد تأتي بوصفها امرأة فدائية تواجه موتا محققا، وهو موت مكتوب على كل بنات جنسها. ومصدر هذا المصير هو شكوك الرجل بالمرأة وسوء ظنه بها فهي خؤون تخون سيدها وتهتك عرضه وبما أنها كذلك فلا بد أن تموت. ولشهريار تجربة سابقة تؤكد له هذا الظن السيء بالنساء، حيث خانته زوجته الأولى وحيث شهد قصة تنطوي على خيانة مماثلة (انظر قصة العفريت 1/ ص 8).

---

(3) مترجمها الأول مجهول، انظر محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي ص 7 وص 12 منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت 1986.

نحن إذن هنا أمام صورة لرجل مريض بسوء الظن وحب الانتقام، وفي مقابل ذلك تأتي صورة المرأة بوصفها كائنا غدارا وخائنا.

رجل مريض وامرأة خائنة.

هذه هي صورة الحياة البشرية على مشارف كتاب (ألف ليلة وليلة).

ويقابل ذلك ويلغيه منظر نقيض في نهاية الليالي حيث نرى رجلا معافى وزوجته سعيدة وبينهما ثلاثة ذكور (الليلة الأخيرة).

وما بين هاتين الصورتين في أول ليلة وفي آخر ليلة وقعت أحداث جسام وجرت حكايات عظام، وكل ذلك جرى من خيال (وحكي) شهرزاد.

وكأن ما جرى شبيه بجلسات المحللين النفسيين المعاصرين. فشهرزاد أجلست زوجها قرابة ثلاث سنوات تعالجه باللغة وتروضه بالسرد، وتنوع عليه الأقاويل إلى أن تشافى من دائه من جهة، وتم إنقاذ بنات المدينة من الموت من جهة أخرى.

إذن. . علة النص وغايته هي مرافعة نسائية من أجل النساء، وهي دفاع عن جنس بشري ومحافظة على بقائه جسدياً وسلامته معنوياً وثقافياً.

كانت ليلة العرس (ليلة الفرح) هي ليلة الموت، وفي ذلك تصوير مجازي لاستيلاء الرجل على جسد المرأة في ليلة الافتضاض والدخول بها، ومن ثم السيطرة على الجسد الأنثوي وإخضاعه. وكانت مغامرة شهرزاد لمواجهة الموقف هي محاولة لإنقاذ الجسد الأنثوي من الوحش المفترس، وهي محاولة لإقناع الرجل بحاجته إلى هذا الجسد لكي ينجب له رجالاً مثله ـ بعد ألف ليلة وليلة من ممارسة اللغة ومعايشة السرد ـ

وهذا علاج أنثوي للرجل بواسطة اللغة وبمفعول المجاز والسرد.

2 - 3 إذا كان النص الذي يلد وينتج هو بالضرورة نصاً أنثوياً، فإن المعنى الأساسي في حكايات ألف ليلة وليلة يقوم على كونه نصاً غير منته وغير مغلق، يظل مفتوحاً وقابلاً للتفاعل. والنهاية فيه هي نفسها نهاية البطلة. ولذا حدثت الولادة الفعلية للسيدة المتحدثة مثلما صار التوالد النصوصي في الحكايات. ولقد جاء الذكور الثلاثة في النهاية لكي يظل النص مفتوحاً على أجيال إنسانية تتوالد فيما بعد النهاية ليظل النص ولودا ومنتجا.

كما أن (ألف ليلة وليلة) نص مفتوح بمعنى أنه نص غير كامل وغير ثابت، تعددت رواياته وتنوعت، حتى استحال وجود نص أصيل أو نصوص دخيلة، إنه نص مشاع، مثل جارية في سوق النخاسة يملكها من وضع يده عليها، ليس لها زوج ولا عائلة.

لها اسم أول فحسب، اسم بلا عائلة، عنوان بلا مؤلف = جارية.

إنها جارية تحمل شيئا من البعد الدلالي لاسم الفاعل (جارية) حيث تجري كالماء المتدفق السيال المنتشر: عين جارية، وحكايات جارية.

هذه الأنثى / الجارية لها بداية واضحة ولها خاتمة واضحة، ولكن ما بين ذلك ـ الحكايات الوسطى ورحم النص وأحشاءه هي أعضاء قابلة للتمدد والتقلص والزيادة والنقص. ولذا تعدد النص وتنوع من داخله مثل تنوع جسد الأنثى ما بين الحمل والولادة. ولقد رأى بعض الباحثين أن ألف ليلة وليلة نص لا يليق به أن يكون نصاً واحداً[4] كما أن ترجمات الليالي إلى اللغات الأوروبية أغرت مترجميها وأوقعت بهم في حبائلها فتصرفوا معها زيادة وحذفا وإضافة[5].

(4) عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة 115، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت 1980.

هذا هو الجسد الأنثوي الذي يقبل التمدد والتقلص على نقيض الجسد المذكر الذي لا يتمدد ولا يتحول.

ويظل التماثل بين النصين، ألف ليلة وليلة، وجسد الأنثى، فينال أحدهما ما ينال الآخر في ميزان التقييم والتقدير، وتأتي الأحكام على ألف ليلة وليلة مماثلة للأحكام على المرأة، حسب العرف الثقافي السائد. وهناك قول عربي قديم ينظر إلى هذا الكتاب بوصفه حكايات لا تناسب سوى الجهال والتافهين والنساء والأطفال[6]. وفي الغرب كان هناك رأي يقول إن هذه الليالي العربية تناسب أصحاب العقول الصغيرة[7].

إن الموقف من ألف ليلة وليلة هو نفسه الموقف من المرأة. ولم لا... أليس الاثنان معا جسدا أنثويا...!؟

2 - 4 من علامات أنثوية النص حدوثه في الليل واستتاره عن النهار. فشهرزاد تتحدث إلى أن يطلع عليها الصباح فتسكت مع طلوع الضوء عن الكلام. إنه نص محجب مستور اتخذ من الليل خمارا وحجابا.

ويقع النص تحديدا في السحر على أطراف الليل حيث تنهمك شهرزاد في إنتاج الحكايات وسردها على مسامع الرجل المتوله باللغة

---

(5) انظر: Todorov: The Poetics of Prose, p. 66
ولقد ترجم موريس أبو ناضر هذا الفصل ونشر في مجلة (مواقف) العدد16 تموز 1971 (150-151). وانظر أيضاً ترجمة منذر عياشي: مفهوم الأدب 149، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1990.

(6) ورد ذلك عند Nabia Abott انظر مجلة (فصول) ص 147، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف 1993.

(7) الموسوي: ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي 70.

وسحرية السرد والحكي.

هذا نص ليلي يعيش في مخبأ العروس - في خدر السر الزوجي، يتغشاه الحياء والخفر، ولقد تم اقتحام المخبأ الزوجي لغوياً وصار الحديث السري علنيا وأخذ قراء ألف ليلة وليلة ينصتون إلى حكي الزوجة مع زوجها، ويشاهدون مراوغاتها النصية والسردية وحيلها المجازية، حيث دخل القارىء بين الزوجين تحت فراش العفة والستر، ولكن القارىء دخل ليسمع فحسب، يسمع نصاً يمتد ألف سَحَرٍ وسَحَر، ويختفي ألف نهار ونهار. ولم يخرجه إلى النهار والنور سوى رجال تعمدوا التستر على أسمائهم وحجب هوياتهم، استجابة منهم لفكرة الحجب والستر. وبذا يظل النص أنثى ذات وجود محجب ومستور، وجود ليلي يقمعه النهار ويسكته، ومن المعروف أن التقاليد الشعبية (القديمة) لا تسمح للفتاة العذراء بالخروج أو الظهور في النهار وتقتصر حركتها على الصباح المبكر قبل انتشار الضوء وفي العشية المعتمة. وكذا هو نص ألف ليلة وليلة: جارية عذراء تنطلق تحت غطاء الظلام وتنكمش مع ظهور الضياء.

2 - 5 تقوم دلالة (ألف ليلة وليلة) على مفهوم (الواحد المتكرر) أو (المتكرر الواحد)، فالحكاية الواحدة تتحول إلى حكايات، وكذلك فإن الحكايات المتعددة تنكمش لتعود حكاية واحدة، والتعدد ليس سوى وجوه تنوعت عن جسد واحد أو روح واحدة.

هذا مفهوم دلالي تنطوي عليه الحكايات وتتأسس به. وفي الليلة الثانية والسبعين بعد خمسمائة (572) ترد حكاية تنص على دلالة (المتكرر الواحد)، حيث تقع عين الملك على جارية الوزير وتتعلق نفس الملك بالجارية فيحتال بإرسال وزيره في مهمة في جهات المملكة، ولما سافر الوزير دخل الملك على الجارية فعرفته وعرفت مراده، وفي سبيل

اتقاء شره والتخلص منه عرضت أن تصنع له طعاما ووعدته بيوم أنيس فأقام الملك عندها وتركها تصنع الطعام، فما كان منها إلا أن صنعت تسعين صحنا من الأطعمة المختلفة وكان الملك كلما ذاق قطعة من هذه الصحون المنوعة وتذوقها وجد الطعم واحدا لا يختلف باختلاف الصحون والأنواع فقال للجارية: أرى هذه الأنواع كثيرة وطعمها واحد، فقالت له الجارية: أسعد الله الملك هذا مثل ضربته لك لتعتبر به، ... إن في قصرك تسعين محظية مختلفات الألوان وطعمهن واحد.

هذا المتنوع المختلف ينتهي بأن يكون واحدا، فتسعون جارية لسن سوى واحدة، وتسعون صحنا ليس سوى صحن واحد.

كلهن واحدة...
كلهن شهرزاد...
وكل النساء جارية واحدة...
وكل الحكايات حكاية واحدة...

لقد استخدمت الجارية الطعام بوصفه لغة وبوصفه نصا سرديا. وتكون الصحون التسعون بمثابة المفردات اللغوية التي تشكل حكاية واحدة أو جملة واحدة.

وجاء الطعام بوصفه تعبيرا يعتبر به الملك. فالطعام مجاز لغوي يحمل رسالة مشفرة تتقي به المرأة غائلة الوحش المتربص بها فتشبع نهمه وتملأ فمه بالمجاز الدال الذي يمتص لعابه ويكسر شبقه وشهوته، فتسلم المرأة منه بعد أن أثبتت له أن لديه تسعين جارية كلهن واحدة مثلما أنه هو واحد. والواحد يكفيه واحدة، واللغة والمجاز كفيلان بكسر العين الزائغة.

هذه حكاية تنطوي على خطاب أنثوي دفاعي يحمي المرأة كنوع ويوحد وجودها النوعي في أن يجعل كل النساء امرأة واحدة، هي شهرزاد، ويجعل الأطعمة طعاما واحدا هو اللغة.

واتحاد المتعددات في واحدة يجعلهن قوة معنوية نافذة، ومن هنا فإن مجاز الطعام المتعدد شكلا والمتحد مذاقا حمى الجارية من الوحش المتربص. وكذلك فإن الحكايات المتنوعة عددا والمتحدة دلالة حمت شهرزاد وحمت الجنس المؤنث من جبروت شهريار.

وخلاص شهرزاد الواحدة هو خلاص للنوع والجنس النسوي كله. وكلهن واحدة.

ومن ذلك ندرك معنى عنوان الحكايات (ألف ليلة وليلة) حيث تأتي ليلة واحدة بعد ألف ليلة وليلة، وتكون الألف واحدة، والواحدة ألفا.

وألف حكاية ليست سوى حكاية واحدة،
وألف ليلة ليست سوى ليلة واحدة،
وشهرزاد هي النساء كلهن جنسا ونوعا،

وليلة العرس الأولى هي ليلة الختام مثلما هي البداية، وفي بعض نسخ ألف ليلة وليلة ورد أن شهريار أقام حفل زفاف لشهرزاد في الليلة الأخيرة الواحدة بعد الألف، تكريما لها على نجاحها معه. وكل الليالي ليلة واحدة، وألف ليلة هي ليلة واحدة، وكل متعدد متنوع هو مذاق واحد، وكل الجواري جارية واحدة: كلهن شهرزاد.

هذا خطاب أنثوي لا يقوى عليه سوى المرأة وليس للرجل فيه سوى التدوين.

2 - 6 تقوم (ألف ليلة وليلة) على الحكي (المشافهة) بين امرأة وزوجها، وهذا يعني تحديد المجال حسب حدود المسافة ما بين اللسان والأذن، وما بين الجسد والجسد. والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة زواج وإفضاء، والحدود بينهما تضيق وتتقارب إلى الملامسة والمهامسة، وهذا هو مجال الأنثى، التي يعمل (اللسان) بالنسبة لها

بوصفه آلة الاتصال والتعبير الوحيدة. وليس للمرأة في زمن الحكي (ما قبل زمن الكتابة) سوى اللسان وسيلة وأداة للاتصال.

وتختلف وظيفة هذه الآلة عن حالها عند الرجل، فالرجل يستعمل اللسان للخطابة وللاتصال الجماهيري. أما المرأة فتحكي في مجال محدد ومؤطر مثل لسان شهرزاد الذي يتجه إلى مستمع محدد وفريد. وهذا هو المجال الأنثوي بحدوده المرسومة والمقررة.

من هنا صار الإمتاع في القص صورة للعلاقة الزوجية بوصفها علاقة إسعاد وإمتاع للرجل، وجاء استخدام شهرزاد للغة ليبلغ أقصى درجات التوظيف اللغوي فاستخدمت الشعر والمثل والخيال والتشويق وسحرية التمثيل، وكافة عناصر الإمتاع، تماما مثل حال المرأة في المطبخ وتوسلها بكافة سبل التفنن بالطبخ وتزويق الطعام وتزيينه بالبهارات والمحسنات الذوقية والتجميلية. وألف ليلة وليلة هي نوع من أنواع الطبخ الذي يتنوع كل ليلة ويتجدد من أجل إشباع الزوج وإرضاء نهمه وإمتاع شرهه. ولقد فرضت شهرزاد أنوثتها من خلال هذا المطبخ الليلي، وهذه اللغة، وجاءت كل قصص الحب في ألف ليلة وليلة معتمدة على سحر اللغة، ولم يحدث قط أن استخدم السحر أو الكيد في قصص الحب ـ حسب ملاحظة (مرسييه)[(8)].

وهذا يعني فيما يعني أن نص ألف ليلة وليلة نص أنثوي ليس في بطولته وفعل الساردة، وإنما هو نص مؤنث في طبيعة إنشائه وتركيبه، مما يفرض علينا النظر إليه على أنه تأليف نسوي، وإن كان التدوين ذكورياً. ولقد أثر التدوين الذكوري على النص وتدخل فيه كما سنرى في فقرة لاحقة.

---

(8) وردت هذه الملاحظة عند سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة 307، دار المعارف بمصر 1966.

— 3 —

المرأة / الجارية

3 - 1 تعتمد حكايات (ألف ليلة وليلة) على حادثة واقعية، حيث يحكى أن أم جعفر البرمكي كانت تهديه كل ليلة جمعة عذراء يفتض بكارتها ليحقق المتعة التي تديم شبابه[9]. وهذه حكاية تشير إلى نظرة المرأة إلى بنات جنسها وإلى نظرتها إلى (الرجل)، وها هي أم جعفر تهدي إلى ابنها الذكر فتاة عذراء من أجل إطالة شباب ونضارة الرجل، المرأة تقدم المرأة وتهديها، حيث تصبح الأنثى مادة غذائية أو دواء طبياً يتناوله الرجل ليديم شبابه، وينتهي دور العذراء بمجرد حدوث المضاجعة ليأتي بعدها أخريات يتعاقبن على السيد ويمنحنه دمهن وجسدهن، تحت حماية الأم وتوجيهاتها. والمسألة هنا ليست في رغبة الرجل وشرهه وغروره، ولكنها في حماس المرأة ومفاداتها بنفسها وبجنسها لكي تكون مجرد (جارية) تقدم جسدها للرجل ليعيش ويتمتع ويدوم.

هذا بالتحديد هو المنطق السائد في ثقافة المرأة في مرحلة (زمن الحكي)، وهذا ما تقوم عليه دلالة (ألف ليلة وليلة).

3 - 2 منذ البدء تظهر (شهرزاد) على أنها امرأة مختلفة عن سائر نساء بيئتها الظرفية والثقافية. فكل فتيات مدينتها يتعرضن للموت باستسلام وتسليم، ولم يكن لهن من حيلة يحتلن بها لأنفسهن من ذلك الوحش المتربص ليلياً بهن، باستثناء (شهرزاد) التي كان لها مندوحة عن ملاقاة الوحش، ولكنها اختارت المواجهة وأقنعت أباها وتقدمت ومعها

(9) وردت هذه الإشارة في دراسة الرازي نجاة (المرأة والعلاقة بالجسد) ضمن كتاب (الجسد الأنثوي) إشراف عائشة بلعربي 42، نشر الفنك، الدار البيضاء 1990.

سلاح واحد هو: اللغة.

تكونت لغتها من (الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين... جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء ـ ص10).

هذه امرأة تحمل في رأسها ألف كتاب لتواجه به ألف ليلة من ليالي الوحش، ولقد فعلت ذلك وختمت الليالي بليلة إضافية كان فيها حفل الزفاف والنجاة وإعلان (الأمومة).

ولكن...

كيف نجحت شهرزاد في توظيف هذه الكتب الألف... وكيف جعلت ثقافة الماضي والسالف ثقافة للحاضر والمستقبل... وحولت تجارب الأمم والملوك لتكون آلة تحركها المرأة بلسانها فتجلد به ظهر الوحش جلداً ليلياً يفضي إلى ترويضه وتربية جنونه...

لقد فعلت شهرزاد ذلك مقابل ثمن باهظ، وهو تحولها من (سيدة) إلى (جارية). ومعها تحولت كل نساء ألف ليلة وليلة من سيدات إلى جوار، حتى من كان منهن في موقع الملك مثل زبيدة، زوجة الرشيد التي تمثل أمام سيدها على أنها جارية تنفذ فيها رغبات السيد كيف شاء، وتدخل في سبيل ذلك في منافسة مع جواري القصر وتكيد لأي واحدة تنافسها على قلب السيد وهواه[10].

جاءت شهرزاد في مطلع الكتاب وقبل بدء الحكي على أنها سيدة وابنة وزير. وتملك ثقافة هي ثقافة السيدات، ليست ثقافة الجواري. فهي تقرأ وتحفظ وتعرف التواريخ والكتب، ولا يدخل في دائرة معارفها شيء عن الطرب والعزف وضرب العود، مما هو من ثقافة الجواري مثل الجارية (تودد) التي تعرف ما تعرفه شهرزاد إضافة إلى ثقافة الغناء

(10) أشارت سهير القلماوي إلى ذلك: ألف ليلة وليلة 300, 303, 304.

والطرب[11].

وتتميز شهرزاد بثقافة السيدة وموقع السيدة، فهي كما قلنا تختلف عن سائر نساء بيئتها بما تملكه من إرادة وما تتمتع به من ثقافة. وهذا جعلها تستشعر بأن لها دوراً حضارياً وإنسانياً تصدت له بحماس وثقة.

ولقد كانت ثقافة شهرزاد بمثابة التحول النوعي في وجود جنس المرأة، حيث إنها تشير إلى التحول من زمن الجهل والخرس والعي إلى زمن الحكي واستخدام اللسان، وتوظيف الثقافة. ومن ثم صار للمرأة لغة. وقد كانت من قبل خرساء بكماء تواجه موتها بصمت واستسلام.

غير أن هذا التحول كان خطوة واحدة ولم يكن كل الخطى التي على المرأة اجتيازها.

كان هدف هذه المواجهة هو درء الموت عن جنس المرأة، والحفاظ على بقاء النوع. ولذا فإنها تقدم تنازلاً أساسياً في سبيل تحقيق الهدف الأصل. فرضيت أن تتخلى عن حريتها وتصبح جارية لكي تحافظ على بقائها وبقاء جنسها. وسعت إلى أن تثبت للرجل أن المرأة تشبه احتياج السيد للعبد ـ كما يقول أرسطو من أن (المرأة ضرورية للرجل ضرورة العبد للسيد)[12].

ومن تحول السيدة إلى جارية صارت حكايات (ألف ليلة وليلة) تدور على مفهوم مركزي وهو أن النساء ما خلقن إلا من أجل الرجال[13]، على عكس ما تدل عليه الآية القرآنية الكريمة في قوله تعالى (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون ـ الذاريات 56) وهو علة الخلق وسبب الوجود.

---

(11) كتاب ألف ليلة وليلة 2/489 و3/15، المكتبة الثقافية، بيروت 1981.

(12) وردت هذه عند تودوروف: فتح أمريكا 182، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة 1992.

ومن هنا فإن صورة الحب الحر لا تدخل في أجواء الحكايات ـ كما تلاحظ سهير القلماوي[14]. وحب الأحرار مع الحرات المعروف في الشعر العربي لا وجود له في ألف ليلة وليلة، وكل امرأة تدخل في القص تتحول مباشرة إلى جارية حتى الجنيات وملكات الأجانب، وفي قصة عزيز وعزيزة يحدث فيها أن يحب البطل (ملكة عجيبة بعيدة تظل ملكة إلى أن تحب، فإذا هي لم يبق لها من الملك إلا الاسم، وإذا هي في مجلسها وتصرفاتها مع تاج الملوك جارية من الجواري)[15].

3 - 3 يظل نص (ألف ليلة وليلة)نصاً أنثوياً بالرغم من مجيء المرأة فيه على أنها (جارية).

لقد أختارت المرأة هذا الدور لنفسها في هذه المرحلة، ولذا فإن شهرزاد مارست اللغة في مواجهة الوحش ليس للانتصار عليه وإحداث هزيمة تكسر جبروته وتقضي على سلطانه، وإنما لكي تدخل معه في عقد من الوئام والقبول، وبدلا من قتل الزوجة نجحت شهرزاد في المحافظة على علاقات الزواج بين الجنسين، وحفظت نظام الزوجية من الخطر. لقد كان فعل شهريار يهدد نظام العائلة ونظام البناء الطبيعي بين البشر، حتى لقد خلت المدينة من العذارى، وتم تهديد الجنس النسوي بالانقراض، وهذا يهدد المجتمع البشري في الصميم، وكان لا بد من التدخل للمحافظة على هذا الجنس الضروري للرجل ـ حسب أطروحة الحكايات. ولذا سلكت شهرزاد أقرب الطرق للإقناع، وهو تقديم (المرأة) حسب النموذج المرغوب فيه في عالم الذكور وفي مخيال

---

(13) انظر مثلاً ألف ليلة وليلة 4/84 وغيرها من مقولات تماثل ذلك، وتؤكد أن المرأة وجدت من أجل الرجل فحسب.

(14) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة 303 -304.

(15) السابق 304.

شهريار، وهي المرأة / الجارية.

لم تكن شهرزاد تطمح في هذه المرحلة إلى تصحيح تصورات الرجل عن المرأة، وكان حسبها أن تقدم له صورة واقعية تتفق مع ثقافة المرحلة، ومنزلة المرأة فيها. ولا ريب أن الثقافة تتدخل في تكوين الإنسان وصياغة تصوراته عن نفسه وعن العالم، ولا ريب أن الإنسان يستجيب أو يتعلم الاستجابة لما هو متوقع منه اجتماعيا فهو يعدل ويهذب ويشذب أحواله لتناسب المتوقع والمترقب منه. ولذا فإن شهرزاد لم تفعل شيئا سوى أنها استجابت لدواعي الظرف ومستندات الثقافة. إنها مرسل يراعي شروط المرسل إليه ويستجيب لها. هذا هو الوعي الثقافي الذي خرجت به شهرزاد من ثقافة الأمم السالفة وكتب الماضين.

وإن كنا نضع المرأة ـ ثقافيا ـ بين زمانين حضاريين هما (زمن الحكي) و(زمن الكتابة) فإننا نقول إن المرأة في زمن الحكي كانت تعيد إنتاج صورتها التي رسمها الرجل فهي هنا (جارية)، مثلما انها في الشعر لم تخرج عن نموذج الفحولة وعن الرجل، ولم تؤسس لغتها الخاصة وصورتها الخاصة إلا في زمن متأخر من أزمان الكتابة ـ كما سنرى لاحقا إن شاء الله ـ.

لما تزل المرأة في هذه المرحلة (مرحلة زمن الحكي) بعيدة عن تحقيق موقعها الطبيعي، وما زالت تتصرف وتحكي على أنها (كائن ثقافي) مبرمج، برمجها الرجل لتكون الجارية / الثرثارة التي تمتع سيدها وتمنحه جسدها ودمها لتدوم نضارته ويدوم شبابه. إنها لما تزل كائنا ثقافيا ذات صفات نمطية أسبغتها عليها الثقافة والتوارث العرفي مثل صفات الكيد والغدر والجهل والضعف. إنها في هذا العرف الثقافي كائن ضعيف ناقص وقاصر، ومع ذلك فهي كائن شرير ذو كيد وغدر. هذه صفات الأنثى وصورتها في ثقافة ما قبل الكتابة، وهذا ما نجده في (ألف ليلة وليلة) مما هو تجسيد لرأي المرأة في المرأة، ومثلما كانت أم جعفر

البرمكي تهدي ولدها جارية عذراء كل ليلة جمعة، استجابة لرأي المرأة في المرأة بما أنها خلقت من أجل الرجل، فكذلك كانت المرأة تصف جنسها وتصوره حسب الصورة التي اصطنعها الرجل واصطنعتها الثقافة للمرأة.

— 4 —

من (جارية) إلى (أم):

4 - 1 ما الذي حفظ شهرزاد من الموت...؟

كل الذين قرؤوا ألف ليلة وليلة قراءات نقدية تحليلية قالوا إن (الحكي) هو ذلك الوقاء السحري ضد الموت، وأن الفعل يروي يعادل الفعل يعيش، قالها الخطيبي وتودوروف وغيرهما[16].

ولكن نص (ألف ليلة وليلة) يقدم إجابة أخرى أفضت إلى نجاة شهرزاد، وهو تحولها إلى (أم) لثلاثة ذكور، مما دفع شهريار إلى إقامة حفل زفاف في الليلة الأخيرة.

ولقد كان للحكي دور في تأجيل الموت وتأخير ساعة البطش، ولكنه لم يكن سببا لمنع المنية أو لتطبيع الوحش. ولقد كان الحكي ـ أيضا ـ وسيلة زمنية لتمديد زمن العلاقة بين الزوجين لتمتد مدة تكفي لإنجاب ثلاثة ذكور، ولتحويل شهرزاد من (جارية) إلى (أم)، ومع هذا التحول تغيرت وظيفة المرأة من مجرد زوجة وجسد إمتاعي، إلى (أم) وتغيرت قيمة المرأة بتغير دورها وموقعها في الأسرة. وإن كان الموت

---

(16) تودوروف، ترجمة أبو ناضر 146 (أو عياشي 141) وانظر محسن جاسم موسوي، ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي 8 وعبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة 116-115.

لزوجة الليلة الواحدة فإن الحياة لأم الذكور الثلاثة.

إن لغة المرأة في هذه المرحلة ليست لغة الذات والتمثل الوجودي التام، إنها ـ فحسب ـ وسيلة مراوغة، وهي مراوغة امتدت ما يقارب ثلاث سنوات، وهذا هو المدى الزمني للغة شهرزاد. ولم تكن شهرزاد تملك من الطاقة اللغوية ما يعبر بها العمر كله. لقد كانت بحاجة إلى ثلاثة ذكور لكي تبقى وتعيش، ولكي تدرأ الخطر عن باقي النساء.

ومن الواضح أن شهريار ينتمي إلى عائلة الذكور فحسب. إذ لا يظهر في عائلته سوى أخيه (شاه زمان) وليس في عائلة الملك أي أنثى، إذ ليس له أخت أو أم أو بنت بينما جاءت شهرزاد ومعها أختها (دنيازاد)، وبذا يتقابل جنس النساء مع جنس الرجال، ويتمخض اللقاء بانتصار الذكور وازديادهم بأبناء شهرزاد الثلاثة، وهم شفعاؤها في درء الموت. ولم يكن (الحكي) سوى وسيلة لتحقيق هذا الإنجاب وترجيح كفة الذكور على النساء.

بذا جاءت ألف ليلة وليلة لتقدم المرأة ثقافياً واجتماعياً على أنها (أم)، وعلى أن مراحل حياتها الأولى وتقلب أدوارها ليست إلا لكي تكون (أماً).

ويظل الحكي ولغة المرأة في هذه الفترة وسائل للرجل، ومن أجل الرجل. وكما تقرر إحدى الباحثات فإن (المتعة في السرد الكلاسيكي ليست سوى متعة الرجل دون المرأة)[17].

وتظل اللغة في زمن الحكي أداة تصل بها المرأة إلى قلب الرجل، فهي طريق شفاعة وخطاب مرافعة لتحظى المرأة بالقبول من سيدها والرضى عنها. وهو رضى ينتج عنه مكافأة سخية وهدية طبيعية ثمينة

(17) هي لورا ميلفي، انظر J. Gibaldi (ed): Introduction to Scholarship in modern language and literatures 332.

تتمثل بثلاثة ذكور يديمون شباب الرجل ويمددون شجرته.

4 - 2 سهرت شهرزاد ألف ليلة وليلة ولم تنم قرابة ثلاث سنوات لكي تمارس حضانتها الليلية لهذا الطفل الكبير، الطفل الشقي النزق، شهريار. كانت ترضعه وتحنو عليه وتحضنه طوال هذه الليالي وتسقيه من لغتها وعصارة خيالها لتهدهده وتلين من شكيمته.

ولذا فإن شهرزاد قد شرعت في ممارسة دورها الأمومي منذ الليلة الأولى لتصبح أماً للعائلة كلها بدءاً من الأب ثم الذكور الثلاثة.

كان النص ـ إذن ـ يتهيأ منذ البداية لكتابة حكاية طويلة عن المرأة بوصفها (أما). يبدأ بالأم المجازية مع حضانة البطلة للوحش، وينتهي بأمومة طبيعية، وكلها أمومة من الأنثى للذكر.

وما بين الطرفين نمر بصور تقدمها حكايات ألف ليلة وليلة ترتفع فيها منزلة المرأة لأنها (أم). وهؤلاء النسوة ـ كما تقول سهير القلماوي ـ: (هن اللواتي نراهن في قصة جودر وقصة قمر الزمان ومعشوقته خاصة، هذه الزوج التي تشير على زوجها بما يجب أن يعمل في أبنائه. بل هذه الأم التي تعلم ابنتها قراءة القرآن... ... صارت الأم تقرىء بنتها والرجل يقرىء ولده حتى حفظا القرآن وتعلما الخط والحساب والفنون والأدب... ثم نرى هذه الأم وقد عزم الأب على تجهيز متجر لولده فلا يفعل شيئاً إلا إذا استشارها في الامر)[18].

هذا الدور الذي تتحول فيه المرأة من كائن مقموع ومستعمر، من جارية، إلى كائن مبجل وإلى سيدة تملك أن تقول وأن تفعل، هو أن تكون (أماً). وهو دور ذو بعد تاريخي وأسطوري عميق. ولعل شخصية (سمير أميس) تبرز كأوضح صورة للأم. هذه المرأة البابلية تزوجت ملكاً

(18) سهير القلماوي 319.

أشورياً هو (شمش حدد الخامس) وحينما مات الملك كان ابنه قاصراً، ولذا تولت مسؤولية الوصاية على العرش لمدة خمس سنوات، وبلغ أثرها وجوه الحياة السياسية والدينية والفكرية، إضافة إلى دورها في السلطة والإدارة. وذلك لأنها (أم)[19].

ومن أعماق التاريخ إلى واقع العصر تأتينا صورة (الأم) بوصفها أرقى أوضاع المرأة وأحسن حالاتها. وبين يدينا شهادات نسائية ثقافية عن قيمة (المرأة) الأم، منها كلمات الباحثة المغربية الرازي نجاة حيث تقول:

(في مجتمعنا المعاصر نلاحظ أن مرحلة الأمومة تكسب المرأة نوعاً من الاهتمام والاحترام، تفتقده في مراحل أخرى من حياتها، فمنذ علامات الحمل الأولى تحيط بها حركات العناية والرعاية، فيرق الزوج الفظ ويتنازل لإرضاء نزواتها ورغباتها، وتشير المسلكيات الاجتماعية التي تحيطها في الشارع والأماكن العمومية إلى تعامل خاص، كما أن ثقافتنا الشعبية تؤكد على احترام رغباتها خلال فترة «الوحم»... . . .

. . . إنه وجه للتقديس والاحترام يصل إلى حد منح المرأة سلطة داخل الأسرة تمارسها ضد النساء من جنسها (الحماة / زوجة الابن). إن الحماة في ثقافتنا الاجتماعية تملك سلطة قائمة على علاقة الأمومة التي تربطها بالزوج الابن، فتتحول إلى امرأة ضد امرأة، تملك سلطة قد تخولها تطليق الزوجة أو منافستها في مقدار العناية التي يمكن أن تنالها مادياً وعاطفياً. إنها سلطة لا علاقة لها بخبث النساء ومكرهن وقسوتهن - كما تروج لذلك بعض قنوات الثقافة المائعة التي تستهدف كينونة المرأة كإنسان، ولكنها سلطة تعبر عن علاقة معقدة تتدخل فيها ميزة الأمومة

(19) محمد وحيد خياطة: المرأة والألوهية، دراسة في حضارات الشرق القديم 95 دار الحوار، اللاذقية، سوريا 1984.

كأساس وشرط موضوعي لممارسة الاضطهاد من طرف المرأة على امرأة أخرى)[20].

وتقول عائشة بلعربي: (إن المرأة لا تكتمل إلا بالأمومة، ووضعيتها النهائية هي وضعية أم لابن أو عدة أبناء أو حماة، الشيء الذي يكسبها سلطة لكي تفرض نفسها وتتخلص من كل مراقبة ذكورية.

إن الارتباط بالابن والتبعية للأم يخترقان حياة الرجل والمرأة بأكملها. ويطمئن الرجل إلى الحب الذي تمنحه له الأم أكثر من اطمئنانه إلى الحب الذي تكنه له شريكته)[21].

هذه ـ إذن ـ صورة الأم في الخطاب الثقافي النسوي، وهذا يجعلنا ننظر إلى نص (ألف ليلة وليلة) على أنه مشروع أنثوي توسلت المرأة فيه باللغة لكي تسرق من الوحش وقتاً يكفي لتحقيق الأمومة، ومن ثم تفرض المرأة وجودها وتحقق قيمتها المعنوية والمادية داخل الأسرة بوصفها (أما). ولقد تطلب ذلك منها أن تتحول إلى (جارية) في البداية، وأن تستنجد بثقافتها وبما تعلمته من تواريخ السالفين، وبما بين يديها من كتب بلغت ألف كتاب لكي تصطنع لنفسها لغة أدبية تعتمد على السرد والخيال وعلى كل إمكانات اللغة من شعر وأمثال، وكل ما في اللغة من مجاز وبلاغيات تستعين بذلك على عذاب ألف ليلة وليلة من السهر والخوف والترقب إلى أن تحقق لها الإنجاب الذكوري فسيجت جسدها بالذكور الذين حرسوا هذا الجسد من الوحش وأوصلوه إلى النهار بعد طول انحباس في ظلام الليالي.

هذه أبرز حالة لاستخدام المرأة للغة وتوظيفها للخطاب الأدبي في

(20) الرازي نجاة: المرأة والعلاقة بالجسد (ضمن كتاب الجسد الأنثوي ص 49).

(21) عائشة بلعربي: المرأة والسلط 13 (إشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، الدار البيضاء د.ت).

زمن الحكي، وهو توظيف شفع للمرأة بأن تعيش في منزل (الرجل) لتكون أما لأبنائه وجارية للسيد الأب، الذي له الجسد وله الولد وله المتعة التي تقدمها اللغة ويقدمها القص.

— 5 —

قراءة النص الأنثوي:

5 - 1 الرجل يكتب..

الرجل يقرأ..

الرجل يفسر..

هذا هو عالم اللغة، وهذه هي خريطة الثقافة، حيث كان (الرجل) هو منتج المعرفة وهو مستهلكها، يكتب ويقرأ ويفسر. وكانت المرأة على هامش الثقافة وخارج دائرة الفعل. كانت موضوعاً للغة ومادة في النص، ومجازا من مجازات الخطاب الأدبي، لم تكن تكتب ولم تكن تقرأ، ومن هنا لم يكن لها مجال في تفسير الثقافة وتأويل المعرفة.

ومن هنا لم يكن من الممكن قط أن يظهر دور المرأة بوصفها مؤلفة ومبدعة. فثقافة الرجل وعالم الذكور تقوم كحجاب كثيف دون ظهور أثر المرأة الثقافي ودورها الإبداعي. ولذا لم يكن من الممكن أن تتكشف أنثوية ألف ليلة وليلة. لأن الرجل لم يعترف بالمرأة على أنها كائن عاقل مبدع. وكما أن (كليلة ودمنة) من صياغة (وترجمة) ابن المقفع وليست من إبداع الثعالب والذئاب، فإن الحيوان الجاهل القاصر (المرأة) لا يمكن أن تبدع نصاً أدبياً مثل (ألف ليلة وليلة)، بل إنها لا تبلغ منزلة (الحيوانات) في الميزان الثقافي الذكوري. وهذا ابن المقفع لم

يجد غضاضة في وضع اسمه على حكايات الحيوانات، بينما منع الخجل مدون ـ أو مدوني ـ ألف ليلة وليلة من وضع أسمائهم على حكايات النساء. إنها حكايات لا تناسب (سوى الجهال والتافهين والنساء والأطفال) حسب الإجماع الشرقي والغربي الذي أشرنا إليه أعلاه. حتى إن الترجمة الإنجليزية الأولى جاءت على استحياء مماثل ولم يرد عليها اسم لصانع الترجمة.

وما أشبه الليلة بالبارحة، ففي رواية (وداعا للسلاح) تموت البطلة كاترين في نهاية النص من أجل حبيبها، وتسيل دموع كثيرة لقراء الرواية. ولكن أية دموع هي ولأجل من هذه الدموع...؟

تجيب جوديث فيترلي مقترحة قراءة نسائية لهذا الحدث فتقول إنها دموع النساء، ولكنها من أجل الرجال، وكل دموعنا معشر النساء هي للرجال. وفي رواية (وداعا للسلاح) لا يحتسب سوى حياة الذكور[22].

ظلت المرأة تكتب ـ إن كتبت ـ وتحكي وتبدع ضد نفسها، لأنها تتكلم بلغة الرجل وثقافته وتفكر بتفكير الرجل. وهو تفكير احتل اللغة واستعمر الثقافة حتى صارت اللغة رجلا وصارت الثقافة ذكراً. ولم تمتلك المرأة لسانها الخاص في هذه المرحلة (مرحلة زمن الحكي).

5 - 2 وبما أن المرأة لم تمتلك لسانها الخاص وهي تبدع نصها الأنثوي في (ألف ليلة وليلة) فقد خطف المدونون منها هذا الأثر الجليل، وتدخلوا لإفساد النص وعبثوا فيه. وجاءت إضافات وتدخلات في السرد والوصف.

ولقد تدخل المدون ـ المدونون ـ من أجل تحويل النص المؤنث

---

(22) انظر: Judith Fetterly: The Resisting reader: a Feminist Approach to Americain Fiction p. 71.

إلى نص مذكر حسب القاعدة اللغوية التي تقول إن الأصل التذكير. ولذا يتم دائماً رد الفرع إلى أصله، وذلك بتذكيره. فجاءت إضافات تحكي ضد المرأة وصفات تشوه نموذج المرأة، وتغالي في شبقية جسدها ومعالم هذه الشبقية[23] ولم يفت على سهير القلماوي أن تدرك أن قصص الفحش محشورة ودخيلة على النص[24].

من هنا نقول:

إننا في ألف ليلة وليلة أمام نص (أصيل) هو النص الأنثوي الذي يمثل الحكايات وتناسلاتها، وبإزاء ذلك فقرات (دخيلة) من وضع المدونين الرجال، وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر. وعلامة الدخيل هي الفحش والشبق المغالى فيه وغير الطبيعي.

فالحكي أصيل وأنثوي، ووراءه مبدعة أومبدعات مجهولات، والتدوين عمل توالى مع الزمن ووراءه رجال آثروا حجب أسمائهم لا سيما وأنهم يمارسون فعل الكتابة والتسجيل والتوثيق.

لقد سرق الرجل حكايات المرأة منها وحاول نسخ أنوثتها، ومرت الأجيال على ذلك قابلة ما حدث وغير منتبهة إلى خطورة هذا التشويه الثقافي.

ولكن المرأة التفتت أخيراً إلى هذا النص الخطير وبدأت تنافس الرجل على قراءته، وكانت سهير القلماوي رائدة هذه الخطوة الحاسمة وجاءت بعدها فريال جبوري غزول[25] لتطرح أفكارا نقدية واعية في نص هو للمرأة ومن إبداعها قبل أن يكون للرجل ومن تدوينه.

---

(23) انظر مثالاً على ذلك: ألف ليلة وليلة 2/109 و2/497 و 4/47 حيث الوصف الجسدي الشبقي.

(24) سهير القلماوي 322.

5 - 3 الجسد العاقل:

يستمر نص الحكايات على أنها صراع بين دلالتين من دلالات الجسد الأنثوي، جسد شبقي غير مأمون وخائن ومثير، تسيطر عليه الرغبة الجنسية وتعميه هذه الرغبة عن كل شروط الأخلاق والوفاء وحقوق المزاوجة، وهذه هي صورة الرجال عنها بدءاً من شهريار وأخيه مروراً بالمدونين الذين جعلوا الشبق أبرز سمات الجسد الأنثوي.

والجسد الآخر هو جسد (الأم)، الجسد المبجل، واهب الحياة والحاضن للرجل، الذي يقوم عليه ويرعاه ويمنحه الحنان والحياة.

ولقد تقاسم الجسدان زمان النص. فهذا شهريار يمضي ثلاث سنوات يتزوج فيها كل ليلة عذراء يفض بكارتها ثم يقتلها (ص10) لأنه لا يثق بها لحفظ عرضه وزواجه منها. ويتلو ذلك ألف ليلة وليلة (ما يعادل السنوات الثلاث أيضاً) تمارس فيها شهرزاد تحويل وتعديل صورة هذا الجسد لتصبح (أماً) وترتفع عنها سمتها الشبقية الخائنة لتحل محلها صورة الجسد العاقل، جسد الأم.

ثلاث سنوات مقابل ثلاث سنوات، ألف ليلة وزيادة مقابل ألف ليلة وزيادة. لهذه جسد ولهذه جسد آخر.

ولكن الجسد الأنثوي لا ينقسم انقساما تاماً بين هاتين الفترتين الزمنيتين، إذ يظل الجسد الشبقي يداخل حكايات ألف ليلة وليلة ويقاطعها ـ بسبب تدخل المدونين ـ. ولذا تظل صورة الجسد الأنثوي في موضع صراع بين ثقافتين أحدهما ثقافة ذكورية ظالمة وكاسحة تحصر

(25) كلتاهما كتبت أطروحة الدكتوراه عن (ألف ليلة وليلة). ولقد وقفت على كتاب القلماوي في هذا المبحث، ولم يتيسر لي الاطلاع على أطروحة فريال غزول، ولكن الباحثة نشرت (ترجمة) فصلين من أطروحتها في مجلة (فصول) المجلد الثاني عشر، العدد الرابع شتاء 1994 (ص 76 -97).

الأنثى داخل جسدها وشبقيتها، وثقافة أخرى نسوية حاولت عبر الحكي واستخدام طاقتها اللغوية تغيير الصورة وتعديلها بتقديم شهرزاد / الأم. وظلت صابرة مجالدة لمدة ألف ليلة وليلة. وهذه أبرز مرافعة نسائية من أجل المرأة وصورتها أمام ثقافة الرجل.

وجاءت الأم الولود مثلما جاءت الحكاية الولود، وتمثلهما معاً شهرزاد في هذا النص الأنثوي البديع.

5 - 4 ثقافة الفحولة:

جاء إبداع (ألف ليلة وليلة) خاضعا لشروط الثقافة الذكورية، فالمرأة تعيد إنتاج ثقافة الفحول وتفرز النص المذكر. ولذا فإنها تلد ثلاثة ذكور ـ وليس ثلاث بنات ـ ولا ريب أن السؤال المهم ـ هنا ـ هو: ماذا لو أن شهرزاد أنجبت ثلاث بنات قبل انتهاء حكايتها.. هل سيتركها شهريار تعيش..؟ وهل سيقيم لها حفل زفاف في الليلة ما بعد الألف..؟

إن مبدعة النص كانت تعي تماماً شروط الثقافة الذكورية، ولذا فإنها حققت درجات عالية من الإمتاع الإبداعي الموجه للرجل فأطربت خياله بما يستلذه من القص والحكي، وأطربت فحولته بأن أنجبت له ثلاثة ذكور، أي أن المبدعة كانت تنتج نصاً أدبياً يقوم على غاية محددة وهي إرضاء الرجل وإقناعه بأن المرأة ضرورة إمتاعية وآلة إنتاجية إذا أعطاها الفرصة فإنها سوف تسعده.

هذه هي غاية الخطاب الإبداعي النسوي في مرحلة (زمن الحكي) كما تعززه وتشير إليه حكايات شهرزاد.

الفصل الثالث

الجسد بوصفه قيمة ثقافية

— 1 —

1 - 1 على مدى أربع وثمانين ليلة راحت شهرزاد تحكي حكاية الجارية (تودد)[1] تسجل انتصار الأنثى الضعيفة على الرجال الراسخين، حيث تكتسح المرأة عالم الرجل وثقافة الذكور وتحقق لنفسها موقعاً بارزاً في قيمته المعنوية والاجتماعية. وتأتي كل مقارنة بين المرأة والرجل في هذه الحكاية لتثبت أن المرأة أفضل من الرجل في العلم وفي الخلق وفي الدهاء. وهذا هو ما يجعل هذه الحكاية بمثابة المرافعة الثقافية من المرأة في مواجهة الرجل والثقافة الذكورية. ويأتي (المجاز) فيها على أنه خطاب أنثوي يؤسس للمرأة قيمة إنسانية في عالم لا يرى لها أية قيمة. ولسوف تكون حكاية (تودد) أول نص أدبي تتجسد فيه لغة المرأة وتبرز فيه الذات الانثوية بوصفها ذاتاً قادرة على الفعل وعلى المواجهة ومن ثم النجاح والتفوق. ولسوف نقف على هذه الحكاية وقفات نستكشف فيها أغوار النص وأبعاده.

1 - 2 كانت (تودد) جارية لشاب اسمه (أبو الحسن) ولهذا الشاب حكاية من حكايات العبث والفشل. إذ ولدته أمه بعد زمن من الحرمان

---

(1) من الليلة (370) إلى الليلة (453) انظر ألف ليلة وليلة 2/487 إلى 3/15.

والتلهف، فلم يكن لأبيه من ذرية، لا ذكور ولا إناث، وكان الأب ذا ثراء عظيم وجاه عريض، غير أنه لم يرزق بذرية تسعد بهم حاله ويؤول إليهم ماله. ولكن تضرعاته إلى ربه ومولاه أثمرت بميلاد هذا الولد الذي جاء ليختم عمر الأب بالفرحة، وليرث المال والثراء والجاه، ولكنه يسيء استخدام ميراثه ويبذر ما بين يديه حتى يصل إلى حافة الإفلاس والإملاق ولم يبق له سوى هذه الجارية (تودد) وأقام ثلاثة أيام وهو (لم يذق طعم طعام ولم يسترح في منام. فقالت له الجارية يا سيدي احملني إلى أمير المؤمنين هارون الرشيد واطلب ثمني منه عشرة آلاف دينار، فإن استغلاني فقل له يا أمير المؤمنين وصيفتي أكثر من ذلك فاختبرها يعظم قدرها في عينك لأن هذه الجارية ليس لها نظير ولا تصلح إلا لمثلك. ثم قالت له إياك أن تبيعني بدون ما قلت لك من الثمن فإنه قليل في مثلي، وكان سيد الجارية لا يعلم قدرها ولا يعرف أنها ليس لها نظير في زمانها ـ 489\2).

وتذهب الجارية إلى الرشيد الذي يتعجب من ارتفاع ثمنها، ولكن أبا الحسن يطلب من الخليفة أن يمتحن (تودد) ليعرف قيمتها، وهنا تعرض تودد على الرشيد عرضا فيه من التحدي ما يكفي لإثارة الخليفة ولجلب علماء الخلافة من البصرة، وعلى رأسهم إبراهيم بن سيار النظام، ومعه الفقهاء والفلاسفة والراسخون في العلم في زمنهم، وتدخل تودد في مناظرة معهم فتهزمهم واحدا واحدا، وتخرجهم من المجلس عراة من ثيابهم ومن وجاهتهم المعنوية والاجتماعية.

ونتيجة لهذا يعرض عليها الرشيد أن تتمنى، فتطلب منه أن يعيدها إلى سيدها. ويقبل الخليفة طلبها ويحقق لها رغبتها ويزيد ذلك بأن يعطيها خمسة آلاف دينار ويعطي سيدها مائة ألف دينار ويجعله نديماً له.

1 - 3 تأتي حكاية (تودد) لتعرض الضعيف في مقابل القوي. وكل الصفات الخارجية للمرأة هنا هي صفات الضعف، في مقابل صفات

القوة للرجل. وها هي (تودد) جارية وليست سيدة، وفتاة وحيدة بلا سند أسري أو اجتماعي. وهي صغيرة السن، وفي الحكاية تركيز شديد على سنها الصغير (ص490\2). كما أنها جميلة فائقة الجمال. وهي جارية معروضة للبيع، وصاحبها مفلس يائس. وهذه جميعها عوامل ضعف.

وفي مقابل ذلك يأتي الخليفة وفي بلاطه الراسخون من الرجال، وتجتمع الدولة كلها بسلطانها السياسي والمالي والحضاري، لتواجه هذه الفتاة الصغيرة الجميلة الجارية.

السلطان الراسخ والفحولة المكتملة في مواجهة الجسد الغض والسن الطري. والسؤال هو:

هل تساوي الجارية المبلغ المطلوب وهو عشرة آلاف دينار...؟

هذه السلعة وهذا السوق

جسد معروض، وعيون تفحص...

المرأة في أضعف حالاتها...

والرجل في أقوى حالاته...

وتبدأ المواجهة، مواجهة الراسخين لهذا الجسد الغض الضعيف (ص489\2). وتعلن تودد التحدي وتطلب مواجهة علماء الزمان من القراء والعلماء والأطباء والمنجمين والحكماء والمهندسين والفلاسفة (ص490\2). وتبدأ المناظرة، وتأخذ نظاماً دقيقاً في مسارها طوال ليالي السرد البالغة أربعاً وثمانين ليلة. وهذه صورة المناظرة:

أ ـ تقوم الجارية بمناظرة الرجال واحدا تلو واحد.

ب ـ لا تناظر الثاني إلا بعد هزيمة الأول هزيمة علنية، أمام الخليفة، وأمام زملائه من الراسخين وعلماء الزمان.

ج ـ يبدأ الرجل بتوجيه السؤال تلو السؤال إلى (تودد) وتتولى هي الإجابة بتفصيل وتدقيق.

د ـ أمام إجاباتها الدقيقة المفصلة ينتاب الرجل إحساس بالخوف من الهزيمة فيلجأ إلى الحيلة للإيقاع بها (انظر ص 2\502 و3\5 و3\12)، ولكن حيل الرجال تنتهي دائماً بالفشل الذريع، وتعجز عن إلجام العقل الأنثوي والدهاء الصغير الأنيق.

هـ ـ يعلن الرجل (الراسخ) عندئذ أن تودد أعلم منه، ويستسلم لعلمها وفصاحة لسانها (ص ص 2\499 و 2\510 و3\13).

و ـ يأتي بعد ذلك دور الجارية لتسأل الرجل الراسخ أسئلة في علمه تنتهي دائماً بعجزه عن الإجابة، وانفضاحه أمام الجمع السلطاني، وحينئذ تعاقبه تودد بأن تنزع ثيابه، وتدعه يهرب عارياً مخذولاً.

هذه خطوات ست تحكم نظام المناظرة وتدرجها، ويتكرر هذا النظام مع كل مناظرة. ومع أنه تخطيط مكشوف، إلا أنه لا يتغير مع تغير الرجل المناظر، وكلهم مر بهذه المراحل الست، ووقف كل واحد من الرجال عند الخطوة الرابعة (د) وجرب استخدام الحيلة للإيقاع بالمرأة، دون أن يفلح، ثم مروا كلهم بباقي الخطوات لينتهوا عراة على يدي هذه الفتاة الصغيرة سناً ومقاماً.

وهذا فعل من أفعال التعرية للثقافة الذكورية سنقف عليه في نهاية هذا الفصل.

1 - 4 لا تكتفي المناظرة على لعبة السؤال المتحدي والجواب المسكت، فحسب، ولكنها أيضاً تلعب لعبة مسرحية هزلية، حيث تمارس (تودد) مهارات استثنائية لا يملكها الراسخون من رجال الخلافة. ولقد وظفت الضحك، ومعابثة السائل والسؤال، مثلما وظفت لعبة الصمت والإطراق والتظاهر بالعجز، فأثارت بذلك الجمع السلطاني وجعلت الرجال الراسخين ألعوبة بيد هذه الجارية الصغيرة فأضحكت عليهم المجلس وكسرت الراسخ فيهم من صفات الثقة والفحولة وعزة

المقام ومناعة الذات. وتهاوى الرجال الراسخون بين يدي الجارية الغضة واحداً تلو واحد، ونزع المقرىء ثيابه وانصرف خجلاً (2/ 503) ومثله فعل الطبيب الذي نزع ما عليه من الثياب وخرج هارباً (510/2). وقبلهما خضع الفقيه لأمر الخليفة الذي أمر أن تنزع ثيابه وطيلسانه فنزعهما ذلك الفقيه وخرج مقهوراً منها خجلاً (497/2). وأعلن المنجم عن انكساره أمامها وقال للجمع السلطاني: اشهدوا على أنها أعلم مني وانصرف مغلوباً (8/3).

وفي الحكاية حرص على متابعة كل رجل من الرجال بعاقبة من هذه العواقب، ولم يتعظ أحد منهم بصاحبه، وذلك إمعاناً في السخرية من هؤلاء الراسخين، وحرصاً على تهشيم رسوخ كل واحد منهم، لكي تأخذ الحبكة حقها من التبكيت والتقريع. ويأخذ فعل الاستهزاء مجاله حينما يلجأ الرجال إلى الحيلة، وها هو ذا رجل جاء وصفه في الحكاية على أنه (الحكيم) يسأل (تودد) الجارية الحسناء الصغيرة فيقول: أخبريني عن الجماع. . .؟

(فلما سمعت ذلك أطرقت وطأطأت رأسها واستحيت إجلالاً لأمير المؤمنين، ثم قالت والله يا أمير المؤمنين ما عجزت بل خجلت وإن جوابه على طرف لساني ـ 508/2).

وهذه إجابة تتضمن السخرية بالرجل (الحكيم) الذي لم يستح ولم يخجل ولم يعط المقام حقه من الإجلال، وهو مع هذا (حكيم راسخ) لكنه بلا حياء ولا مروءة. ولقد استخدمت (تودد) لعبة الإطراق والاستحياء في هذا الموقف أمام سؤال الحكيم، وهي حركة (تكتيكية) أفادت منها في مواقف أخرى. ولننظر في موقفها مع المنجم حيث إن المنجم حينما (نظر الى حذقها وعلمها وحسن كلامها وفهمها ابتغى له حيلة يخجلها بها بين يدي أمير المؤمنين فقال لها يا جارية هل ينزل في هذا الشهر مطر. . .؟ فأطرقت ساعة ثم تفكرت طويلاً حتى ظن أمير

المؤمنين أنها عجزت عن الجواب. فقال لها المنجم لم لم تتكلمي فقالت لا أتكلم إلا إن أذن لي بالكلام أمير المؤمنين، فقال لها أمير المؤمنين وكيف ذلك قالت أريد أن تعطيني سيفاً أضرب به عنقه لأنه زنديق، فضحك أمير المؤمنين وضحك من حوله ـ ص 5/3).

قامت تودد بتحويل البلاط السلطاني الى مسرح، حيث حولت الجلسة من الجد والتحدي والمناظرة إلى السخرية مستخدمة وسائل مسرحية من الإطراق والصمت والتظاهر بالعجز والوهن، كل ذلك لكي تقلب جو المجلس ولتلعب بعقول الرجال الراسخين وتعبث بوقارهم المصطنع فتطلب السيف لتضرب به عنق المنجم لإن هذا المنجم رجل زنديق فضحه السؤال ووقع فريسة لحيلة أراد أن يحتالها لهذه الصغيرة، ولكن البنت الضعيفة تتمكن من المنجم الراسخ في علمه وتحوله إلى (أضحوكة) يضحك عليها وعلى حالها الحاضرون من رجال الزمان، (وضحك أمير المؤمنين وضحك من حوله). فكأن التاريخ كله والزمان كله والخلافة بمجملها قد اهتزت ضحكاً على رجل افترسته فتاة غضة وضربت رأسه وعلمه وكبرياءه بسيف لغتها وسلاح بيانها وثقافتها.

وكأن (إبراهيم النظام) قد هيأ نفسه وهو الرجل المتكلم المتمكن ورئيس جماعة الرجال الراسخين علماً ومقاماً، كأنه قد تهيأ للموقف بعد تربص وتدبر، ولما جاءه الدور حاول أن يكيد للفتاة فسألها قائلاً: (أخبريني أعلي أفضل أم العباس...؟ فعلمت أن هذه مكيدة لها فإن قالت علي أفضل من العباس فما لها عذر عند أمير المؤمنين) وهنا تلجأ تودد إلى مواهبها المسرحية، (فأطرقت ساعة وهي تارة تحمر وتارة تصفر، ثم قالت تسألني عن اسمين فاضلين لكل منهما فضل، فارجع بنا إلى ما كنا فيه. فلما سمعها الخليفة هارون الرشيد استوى قائماً على قدميه، وقال لها أحسنت ورب الكعبة يا تودد ـ 12/3).

أقامت الخليفة من على كرسيه، واستخدمت ألوانا استمدتها من

طاقتها الجسدية ما بين الحمرة والصفرة، وهي مطرقة واجمة، مستخدمة صمتها السحري، هذا الصمت الذي يعقبه دائماً فوران وهياج واضطراب في مجلس الخليفة، ومرة ينفجر المجلس ضحكا ومرة ينفجر قياماً وجلوساً وحركة وانبهاراً.

لقد تحول مجلس الخليفة إلى مسرح ينبض بالحركة والانفعال منذ أن دخلت إليه هذه الأنثى العجيبة، وتنتهي مناظرتها مع (النظام) نهاية درامية يتم بها فضح الرجل وتعريته.

(تعجب الخليفة هارون الرشيد من حذقها وفهمها ثم قال للنظام انزع ثيابك. فقام النظام وقال: أشهد جميع من حضر هذا المجلس أنها أعلم مني ومن كل عالم. ونزع ثيابه وقال خذيها لا بارك الله لك فيها ـ 3/13).

لقد كان النظام هو آخر قلاع الرجال وآخر رموز الثقافة الذكورية، وانتهى الرجل مسلوب الثياب ومنزوع الكرامة بعد أن سقط علمه ودهاؤه أمام هذه الجارية الصغيرة التي لا سند لها ولا نسب ولا مقام.

ولقد أبصر النظام نهايته حينما سألها عما هو أحد من السيف.. فقالت: أما ما هو أحد من السيف فهو اللسان ـ (3/13). ولقد كان لسان تودد سبباً لقطع رأس النظام وكسر مجد فحولته وعقلانيته الذكورية.

انتصرت الأنوثة بضعفها وقلة حيلتها على الرجولة بعنفوانها وسلطانها التاريخي والاجتماعي، وجاءت الهزيمة على صورة هزلية مضحكة، تكسرت بها هام الرجال، وانهارت قاماتهم، وتعرى المغطى فيهم. وحينما امتحنتهم المرأة وجدتهم اقل وأهون مما أحاطوا به أنفسهم من هالات الوقار والجاه والمعرفة. وانتهى الرجل على يدي (تودد) عريان خجلا هارباً مغلوباً، وبقيت هي صغيرة السن كبيرة العقل، جميلة الجسد فصيحة اللسان.

1 - 5 لئن اعتمدت الحكاية على التمثيل المسرحي الساخر في مواقف المناظرة، فإن حس المفارقة فيها قد ابتدأ من اسم الجارية ذاته. فالاسم (تودد) يعود إلى نسب دلالي ثري، فالود هو أحد أبواب الحب ومداخله، وهو باب من خمسة وخمسين بابا للعشق ـ ذكرها أو ذكر معظمها ابن قيم الجوزية[2]. والود يأتي كأرقى حالات المحبة، إنه (خالص الحب وألطفه وأرقه، وهو من الحب بمنزلة الرأفة من الرحمة)[3]. والود ـ كما يقول ابن القيم ـ أصفى الحب وألطفه)[4] ويتضمن الود معنى الجلب فتودده تعني اجتلب وده، والتواد التحاب[5].

ومن هنا فإن اسم الجارية يحيل إلى دلالات التحاب والتصافي والتقرب والتودد: تودد.

هذا ما يدل عليه اسمها..

ولكن فعلها يعطي نقيض ذلك..

إنها لا تتودد إلى الرجال ولا تتحبب إليهم، وإنما تتحداهم وتسخر منهم وتقيم المجلس عليهم إضحاكا وسخرية، وتسل عليهم سيفا مجازيا بتارا، وهو لسانها البالغ البليغ.

ومن هنا تنشأ المفارقة بين الاسم بوصفه دالاً وبين مدلوله المتمثل في فعله.

والجارية الضعيفة صارت قوية. والفتاة التي بلا نسب ولا حسب ربطت نفسها بشجرة المعرفة فكانت ثمرة علمية لا نظير لها.

وهذه البنت الوحيدة المفردة صارت وحيدة في فعلها وفي علمها

---

(2) ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين 31 تحقيق السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت 1987.

(3) السابق 62.

(4) السابق 63.

(5) القاموس المحيط، مادة (الود).

وفي شجاعتها، وعجزت جماعة الراسخين في العلم والجاه عن مواجهتها.

والسن الصغير انطوى على عقل كبير.

والتودد انطوى على التحدي.

والأنوثة تعري الرجولة مثلما أنها تهزمها وتقمعها. وهذه غاية المفارقة، وأقصى أمدائها. وفيها قلب للسائد الثقافي والاجتماعي، حيث تدفع المرأة بنفسها إلى صدارة المقام الاجتماعي فتقف أمام الخليفة وفي مجلسه، ويتم إحضار أباطرة العصر من الراسخين في العلم، وهذا مقام يمثل ذروة الهرم الاجتماعي. وفي هذا المجلس وعلى هذه القمة تقف المرأة لتواجه ثقافة الرجل فتنتصر عليها وتفضحها وتعريها.

تخرج هذه الأنثى من اللامكان واللامقام واللاوجود واللاحسب، لتواجه الزمان كله بسلطانه ورجاله، وتنتهي بأن تكون الأعلم والأذكى، وهي الأصغر والأقل.

هذه مفارقة كان لا بد للمرأة أن تحدثها لتحقق للذات الأنثوية موقعا في عالم كله رجال وفي ثقافة كلها ذكور وتذكير.

وإن كانت الحكاية لم تحقق ثقافة نسائية ذاتية ولم تبتكر لغة أنثوية خاصة ـ كما سنوضح أكثر في الفقرة التالية ـ إلا أن المرأة هنا أحدثت مفارقتها الأولى حيث سرقت سلاح الرجل (ثقافته) لتحاربه بما هو من أدواته ومبتكراته فتنتصر عليه بسلاحه. وهذه مفارقة ثقافية تتحقق في حكاية تودد، وترمز إلى مطمح أنثوي نحو تحقيق وجود ذاتي يعتمد على (الذات) المفردة، بقدراتها الشخصية وليس بشفاعة الزوج أو الأب أو النسب أو وساطة المحرم، أو حصانة العائلة والعشيرة، أو مناعة الطائفة كما حدث لنساء الخوارج وبنات الاشراف ومعشوقات العرب.

لقد اختلفت (تودد) عن نماذج النساء اللواتي عرفتهن كتب الأدب مذ كانت تودد فتاة مقطوعة النسب مبتورة الجاه، ومذ كانت جارية

معروضة للبيع، وقامت مقام التثمين والعرض. ومن هذا الضعف جاءت القوة التي صارت أقوى من كل رموز السلطة وأباطرة القوى الاجتماعية المسيطرة.

ومن هنا فإن المفارقة المجازية تحيل إلى دلالة ثقافية وحضارية بليغة. فالمرأة هنا تقول إنها ذات قادرة وإنها ذات فاعلة، مثلما تعلن أن السيف هو سيف المعرفة والثقافة ولذا فإن اللسان أحدُّ من السيف، وهذا جواب طلبه (النظام) فوجده لدى (تودد) حيث وضع الرجل نفسه فريسة لثقافته التي لم تحمه حينما جد جد الأنثى.

— 2 —

2 - 1 ما هو النموذج الثقافي والنموذج النسائي الذي تقدمه حكاية تودد...؟ ليس عسيراً علينا أن نلاحظ أن الحكاية تنطوي على ثقافة مجازية، مثلما إنها تعتمد على شخصية مجازية. وكما أن المجاز ـ بلاغيا ـ هو استعمال اللغة ودلالاتها على وجه يفارق العرف السائد فإن هذه الحكاية تقدم مجازها الخاص، بمعنى أنها تطرح دلالات جديدة تختلف عن المألوف الثقافي والسائد العرفي.

وهذه الثقافة المجازية تأتي على صورة فريدة تخالف كل ما هو سائد في زمن الحكاية ـ زمن هارون الرشيد ـ حيث نرى امرأة تخرج على شروط عصرها وظروفه وعلى حقيقة العصر الاجتماعية والثقافية. وتظهر الجارية (تودد) وكأنها (إبداع) ثقافي خارق، فهي تتقن كل علوم العصر، وتتفوق في إتقانها هذا على كل رجالات ذلك العصر من الراسخين في العلم. وتمتلك إضافة إلى علمها قدرات معنوية ونفسية تواجه بها فحول الرجال وتهزمهم.

هذه الثقافة المجازية هي:

ثقافة جسد في مقابل ثقافة العقل..

وهي ثقافة جارية في مقابل ثقافة السيدة..

وهي ثقافة كتاب في مقابل ثقافة الإبداع..

وهي أولاً وآخراً ـ ثقافة الرجل بلغة الرجل وعقل الرجل، ولكنها في ذاكرة الأنثى وعلى لسان الجارية، مما يمثل استلابا أنثويا لكل ما هو رجالي.

والأنثى هنا لا تقدم ثقافتها الخاصة ولا لغتها الذاتية، ولكنها تخطف سلاح الرجل وأدواته وتصوبها نحوه لتهدم صنم الفحولة من عليائه. وسنقف على هذه المعالم المجازية واحدة واحدة.

2 - 2 هناك علاقة وثيقة بين جسد المرأة وثقافتها في هذه الحكاية، فالجارية (تودد) هي من جهة (أجمل) نساء عصرها، وهي من جهة أخرى (أعلم) أهل زمانها. ولننظر في الوصف التفصيلي لجمالها حيث نقرأ:

«وكانت الوصيفة هذه ليس لها نظير في الحسن والجمال والبهاء والكمال والقد والاعتدال، وهي ذات فنون وآداب وفضائل تستطاب قد فاقت أهل عصرها وأوانها، وصارت أشهر من علم في افتنانها وزادت على الملاح بالعلم والعمل والتثني والميل مع كونها خماسية القد مقارنة للسعد بجبينين كأنهما هلال شعبان وحاجبين أزجين، وعيون كعيون غزلان وأنف كحدّ الحسام وخد كأنه شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان وأسنان كأنها عقود الجمان، وسرة تسع أوقية دهن بان، وخصر أنحل من جسم أضناه الهوى وأسقمه الكتمان وردف أثقل من الكثبان، وبالجملة فهي في الحسن والجمال جديرة بقول من قال:

إن أقبلتْ فتنتْ بحسن قوامها   أو أدبرتْ قتلتْ بصدِّ فراقها

شمسيةٌ بدريةٌ غصنيةٌ ليس الجفا والبعد من أخلاقِها
جنّاتُ عذن تحت جيبِ قميصِها والبدر في فلكِ على أطواقِها

تسلب من يراها بحسن جمالها وبريق ابتسامتها وترميه بعيونها من نبل سهامها وهي مع هذا كله فصيحة الكلام حسنة النظام ـ ص 2/488».

هذا وصف لفتاة خارقة، أو لنقل إنه وصف لجسد مجازي، بلغ أقصى درجات الاختلاف والتميز، فهي الأحسن والأجمل وهي جامعة للصفات كلها، وتتمثل في جسدها كل القيم الجمالية الحسية في القوام والمنظر وفي كل البارز من أعضاء المرأة.

وهذا الجسد الكامل حسيا وجماليا يكتمل أيضاً علماً ومعرفة، وها هي تصف نفسها أمام الخليفة وتذكر له ما تحسن من العلوم، فتأتي على ذكر كافة علوم العصر، بدءا بعلوم اللغة وعلوم الدين إلى علوم الرياضة والهندسة والفلسفة، وانتهاء بالشعر والطرب وضرب العود، وتختم حديثها مع الخليفة فتقول:

«إن غنيت ورقصت فتنت...

وإن تزينت وتطيبت قتلت...

وبالجملة فإني وصلت إلى شيء لم يعرفه إلا الراسخون في العلم ـ 2/489».

هذا الجسد المثقف هو بالضرورة جسد فاتن، فهي (تسلب من يراها) هي الجمال والعلم معاً في جسد واحد، ومن هنا فهي امرأة ذات سلاحين فاتكين. ولقد تردد في الحكاية ذكر فصاحتها مع صغر سنها فهي إذن:

ذات جمال

وفصاحة

وهي صغيرة.

أي أنها: لا نظير لها، ويأتي (الجسد) حينئذ ليكون أداة سحرية بيد المرأة بوصفه جسداً لا نظير له، ومن ثم فإن الجسد مع العلم يتكاملان لتكوين امرأة مجازية خارقة، تجتمع فيها صفات لا توجد في مخلوق آخر. ولهذا فإنها حينما تناظر فحول الرجال من الراسخين في العلوم العصرية تبادر إلى إحباط فحولتهم بهذا التكوين المجازي الذي لا نظير له فتسلب من يراها وتنزع ثيابه وتتركه مخذولاً مهزوماً عريان.

وهذا موقف لم يكن ليحدث لولا مجازية الجسد وخوارقيته مما منحه القدرة الهائلة على سلب الناظرين إليه وتجريدهم من قواهم.

وتكتمل علاقة الجسد بالثقافة في هذه الصورة المعبرة عن تودد وهي تستلم آلة العزف:

«وأمر الخليفة بإحضار عود محكوم مدعوك مجرود صاحبه بالهجران مكدود فوضعته في حجرها وأرخت عليه نهدها وانحنت عليه انحناءة والدة ترضع ولدها، وضربت عليه اثني عشر نغما حتى ماج المجلس من الطرب... ص3/15».

هنا يتحد الجسد مع الآلة فيمنح الجسد حرارته ويفاعته ووهج جماله للآلة وتتحرك الصورة والنغم والشعر وتتوحد الثقافة مع هذا الجسد الخارق ليكونا كائنا معنويا واحدا لا نظير له، يسلب من يراه حتى ماج منه المجلس واهتز.

تلك هي ثقافة الجسد حسبما تقدمها حكاية (تودد) حيث توظف المرأة أهم ممتلكاتها الطبيعية لكي تخترق أسوار الرجال وتدك حصونهم. وهي هنا قد امتلكت جسدا أنثويا لا نظير له، وكان من الممكن لهذا الجسد الخارق في جماله أن يكون مصدر ضعف بوصفه إغراء جنسيا مشاعا لأن صاحبته جارية، غير أن هذا الجسد الجميل يتحد مع الثقافة في أرسخ مستوياتها فيتحول الضعيف إلى قوة خارقة تسلب من يراها وترميه من نبل سهامها. وبذا تحقق المرأة انتصارات لا نظير لها في

تاريخ الثقافات، وتكتسح الرجال وتكسر فحولتهم، مثلما تتفوق على بنات جنسها بهذا الجسد المثقف، وتحقق للجنس المؤنث مكسبا حضاريا مجازيا يعطي شهرزاد سلاحاً بليغاً استخدمته أربعا وثمانين ليلة لكي تسرد حكاية هذا الإعجاز النسوي الخارق.

وهنا تكتشف المرأة أن جسدها ليس مجرد إغراء جنسي أو مجرد بضاعة معروضة لطالبيها، وإنما هو جسد يمثل (قيمة ثقافية) تحمي وتحرس وتدرأ عن صاحبتها العيون الشرهة والأيدي المتسللة، ويتولى هذا الجسد الفاتن سلب كل من يراه وضربهم بسهام نباله القاتلة. ولذا تنتهي الحكاية بسلامة (تودد) من البيع وعودتها إلى بيتها ـ وإن كان بيت السيد ـ وتحصل على مال يخصها لا بوصفه سعرا لها كبضاعة، ولكن المال جاء من الخليفة مكافأة لهذه الجارية على ثقافتها وجسارتها الحسية والعقلية.

إن تحول الجسد من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية أدى إلى ظهور نموذج نسوي فريد، هو بمثابة الإبداع النوعي في جنس النساء، وفي ثقافتهن، وبذا تكون (تودد) رمزا لرغبة وجودية ذات عمق بعيد في اللاوعي النسائي، تم التعبير عنه مجازيا من خلال هذه الحكاية التي تحكيها المرأة عن المرأة وتصبها في آذان الرجل صبا منجما على أربع وثمانين ليلة من أجل تعميق دلالات الحكاية وترسيخها في مسامع الرجل وفي تذكره المتواصل للأحداث.

2 - 3 هناك وعي عميق في هذه الحكاية عن وظيفة الحكي وعن فعل النص، والحكاية تؤسس وعيها بذاتها وبوظيفتها من خلال اختيار (البطلة). ولقد جاءت البطلة جارية ولم تك سيدة حرة. ولهذا الاختيار دلالته العميقة. وتتضح هذه الدلالة لو أننا أزحنا الجارية ووضعنا بدلاً عنها (سيدة حرة) ثم نظرنا في أحداث الحكاية وهل من الممكن لامرأة

حرة أن تفعل الأفعال نفسها وذلك حسب شروط ذلك الزمان وتقاليده.

لقد ظهرت تودد ساخرة في مجلس عام ومارست دوراً تمثيلياً ممسرحاً فيه عرض للجسد من حيث الشكل ومن حيث المضمون.

بدأت الأحداث بأن طلب السيد المالك مبلغاً كبيراً هو عشرة آلاف دينار كثمن لهذه الجارية، وهو مبلغ اقتضى السؤال والاستغراب عن سبب هذا الغلاء في السعر. ثم جاءت الأحداث بعد ذلك لتبرير هذا الثمن الرفيع، وكان ذلك يقتضي تقديم المرأة في معرض علني يكشف عن مزايا البضاعة وعن اختلافها عن موجودات السوق من الجواري والغلمان. كل هذا يحدث أمام رجال من الراسخين في تقييم البضائع البشرية، أو لنقل من النخاسين ذوي الخبرة، وهم من تمت تسميتهم في الرواية مجازاً بالراسخين في العلم.

وهذه الأحداث كلها لا يمكن أن تجري لو أن البطلة سيدة حرة، ولهذا فإن شخصية الجارية جاءت على أنها قناع بلاغي أو تورية، وتم توظيف قناع الجارية من أجل ابتكار أحداث الحكاية وإنتاج ما سميناه بالجسد المثقف، وهذا الوعي وعي عميق لوظيفة النص وفعل الحكي.

لقد كان مجتمع الحكاية يسمح أو يفرض صورة الجارية المثقفة[6]. وكانت الثقافة النسائية نوعاً من الرق، وتمثل قيمة شرائية إضافية تزيد من سعر الجارية، وتغري بتسويقها. ولذا كانت الثقافة

(6) انظر:

محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، ص 10 منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت 1986.

بنت الشاطىء: الشاعرة العربية المعاصرة ص ص 18-19 دار المعرفة، القاهرة 1965.

نبيلة إبراهيم: حكاية الجارية تودد ـ قراءة حضارية ـ مجلة فصول ـ المجلد الثامن العددان 2,1 مايو 1989.

النسوية معادلاً مضاداً للحرية والسيادة، والمرأة الحرة لا تمارس الثقافة، سوى استثناءات يسيرة لا تشكل نسبة ذات اعتبار وكثيراً ما يحدث التكتم على اسم المرأة الحرة إذا ما صارت على قدر من الثقافة المحتكرة على الجواري مثل حال علية بنت المهدي[7].

فالجواري وحدهن المثقفات، وهن وحدهن من يحتاج الثقافة، ولذا فالثقافة لهن بضاعة وتجارة مثلما أن جسد الجارية بضاعة وتجارة. ومن شأن هذا النوع من الثقافة أن يكون مادة معروضة للفحص والامتحان والتقييم. إنها ـ إذن ـ ثقافة كشف وعرض.

ومن مسلّمات ذلك العصر أن جهل الحرة لا يضر وربما كان مطلوباً ومفضلاً، أما ثقافة الجارية فهي مطلب تجاري ملح.

الجهل للحرة، والثقافة للجارية. هذا هو ظرف الحكاية وشرطها الاجتماعي، ولذا استغلت المرأة هذه الرخصة الثقافية فعبَرت منها وعبَّرت بها عن مكنونها الذاتي في أن تواجه الرجل وتقارعه. ولقد واجهته شهرزاد بالمجاز. أما تودد فتواجهه بالحقيقة، وتوسلت شهرزاد بأمومتها لثلاثة أبناء ذكور، أما تودد فاستعملت شخصية (الجارية) لتتوغل في نسويتها ولتحول ضعفها إلى قوة وتجعل من جسدها ومن ثقافتها قيمة معنوية ثقافية تحمي بها وجودها النوعي من الضياع والابتذال.

2 - 4 وكما أن الحكاية اتخذت شخصية الجارية قناعاً ترتديه وتورية تتوسل بها إلى توظيف فعلها المجازي فإنها ـ أيضاً ـ تتضمن مرافعة ثقافية من أجل تطهير التصور الاجتماعي عن (الجواري)، وهو تصور سلبي يجعل الجارية جسداً إمتاعياً خلق لإمتاع الرجال وصمم اجتماعياً من أجل هذه الغاية. وترسخت تقاليد الإمتاع والإتجار بهذه المتعة في

(7) عن علية بنت المهدي، انظر السيوطي: نزهة الجلساء في أشعار النساء 61.

سوق النخاسة في أدبيات العصر. وهذا ما نجده في رسالة الجاحظ عن (القيان) حيث نخرج من قراءة الرسالة بصورة تتحدد فيها صورة الجارية على أنها مخلوق فحشي[8]. ويقرر الجاحظ (أن القينة لا تكاد تخالص في عشقها ولا تناصح في ودها ـ 171/2 وأكثر أمرها قلة المناصحة واستعمال الغدر والحيلة... وربما اجتمع عندها من مربوطيها ثلاثة أو أربعة... فتبكي لواحد بعين وتضحك للآخر بأخرى، وتغمز هذا بذاك، وتعطي واحداً سرها والآخر علانيتها، وتوهمه أنها له دون الآخر، وأن الذي تظهر خلاف ضميرها. وتكتب إليهم عند الانصراف كتبا على نسخة واحدة، تذكر لكل واحد منهم تبرمها بالباقين وحرصها على الخلوة به دونهم. فلو لم يكن لإبليس شرك يقتل به، ولا علم يدعو إليه، ولا فتنة يستهوي بها إلا القيان، لكفاه ـ 175/2).

يقول الجاحظ هذا القول ثم يختمه بجملة تأتي وكأنها غاية السخرية والمفارقة فيقرر:

(وليس هذا بذم لهن ولكنه من فرط المدح. وقد جاء في الأُثر: خير نسائكم السواحر الخلابات).

ما يقرره الجاحظ لا يدخل في معجم الوصف وتوصيف الحال، ولكنه يدخل في باب تقرير حقيقة تلك الكائنات البشرية. فالغدر والغش ليس صفة في الجواري ولكنه غريزة وحقيقة عضوية، وإذا ما ذكر ذلك فليس من باب الذم ولكنه من باب الاطراء لهذا الكائن الذي تمثل حقيقته خير تمثيل، ومارسها على أحكم وجوه الممارسة. وما ذاك إلا لأن منشأ الجارية في منبت الفحش والفساد والرذيلة، وثقافتها (بنيت كلها على ذكر الزنى والقيادة والعشق والصبوة، والشوق والغلمة، فهي لو أرادت الهدى

(8) الجاحظ: رسائل 2/144، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1964.

لم تعرفه ـ 176/2). ولهذا فإنها تتعلم الكتابة من أجل (المكاتبة)، ومصطلح المكاتبة يتضمن الغدر والخيانة والفحش، ويعني استخدام الثقافة من أجل إقامة جسور العشق وتسهيل سبل الخيانة وتوريط الحبيب في علاقة مغشوشة هدفها الابتزاز والاتجار بالجسد، وهذا ما يوضحه الجاحظ في استفاضته عن مضامين المكاتبة لدى الجواري وعن غاياتها ووسائل الفحش فيها (ص172/2).

فالمكاتبة ـ إذن ـ وسيلة ثقافية للفحش، وجسد الجارية بضاعة مشاعة لكل من وقع في حبائل الخداع، وتكون الثقافة والجسد عند الجارية شرطاً شيطانياً وعلماً من أعلام إبليس تنتظم خيوط هذه الأشراك من لغة الجسد ولغة الخطاب (المكاتبة).

تلك هي صورة الجارية، وحقيقة ثقافتها كما يصورها أحد أهم مثقفي العصر وأحد أبرز ممثلي الثقافة الذكورية. وهو كما رأينا لا يهاجم ولا يسب ولكنه يكتب رسالته هذه من باب الدفاع عن علاقته بالقيان. والجاحظ يكتب ما كتب قاصداً الإيجاب والدفاع والمنافحة، ويقول في ذلك:

(وضعنا في كتابنا هذا حججاً على من عابنا بملك القيان، وسبنا بمنادمة الأخوان، ونقم علينا إظهار النعم والحديث بها، ورجونا النصر إذ قد بُدينا والبادي أظلم وكاتب الحق فصيح ـ 146/2).

إنه كاتب يكتب الحق ويقرر حقائق وليس يطلق صفات. ولذا فإن قوله في القيان لم يكن ذما لهن ولكنه من فرط المدح ـ كما يقول الجاحظ بثقة كاتب الحق الفصيح.

هذه ـ إذن ـ صورة الجواري في ذلك العصر، وهذه ثقافتهن. وأمام ذلك تأتي حكاية (تودد) لتواجه ثقافة عصرية راسخة، ثقافة مضادة وجائرة تقلص الجارية إلى جسد شبقي فحشي، وتقلص ثقافتها إلى مجرد (مكاتبة) وليست كتابة. وبين المصطلحين فرق كبير بين الطهارة والفحش

وبين الصدق والكذب. وتجعل كل ما تعرفه الجارية مبنياً على ذكر الزنى والقيادة والغلمة.

هذا رسوخ ذهني وثقافي يحتاج إلى خيال مبدع لكي يواجه هذه الثقافة ويحاول تفكيكها ونسفها وتكسير غطرستها وهذا بالتحديد ما فعلته (تودد) في مجلس الخليفة حيث أخرجت الرجال واحداً تلو الآخر أخرجتهم عراة مخذولين بمن فيهم إبراهيم النظام أستاذ الجاحظ وشيخه.

لقد طرحت (تودد) الإخلاص لسيدها الأول في مواجهة صورة الغدر وصورة القينة عاشقة الثلاثة والأربعة في آن. وطرحت (تودد) ثقافة الفقه والقرآن والفلسفة والحكمة في مواجهة ثقافة الزنى والغلمة.

وقدمت صورة للجارية ذات الجمال وذات العلم، قينة صغيرة فصيحة، تسلب من يراها وتعريه وتفضحه، ولم تسع إلى بيع جسدها أو عرضه على المشتهين، ولكنها حمت نفسها وحمت سيدها، وكسرت سهام كل الطامعين المستهينين بها بوصفها أنثى وبوصفها جارية وبوصفها حسناء صغيرة السن.

جاءت الثقافة ومعها الجسد ليكونا مجازاً حضارياً يضاد الصورة الذهنية لأولئك الذين جعلوا أقذع الصفات حقائق تتضمن مديحاً لمن كان السباب حقيقة وجودهن.

إن حكاية (تودد) تشريح حضاري لثقافة الفحل.

2 - 5 على الرغم مما في الحكاية من دلالات عميقة، ومن تحول نوعي في رؤية المرأة لنفسها وللعالم من حولها، إلا أنها قصرت دون بلوغ مستوى الإبداع. فالثقافة الداخلية في الحكاية هي ثقافة حفظ من جهة، وهي معارف الرجل وعلومه من جهة أخرى. ونحن في الواقع أمام كتاب موسوعي اسمه (تودد) ولسنا أمام إبداع أنثوي يؤسس لخطاب نسوي خاص.

وما تم عرضه علينا في إجابات تودد وفي أسئلتها إنما هو ثقافة الرجل وعلومه حفظتها الجارية وأعادت إنتاجها، مثال على ذلك جوابها عن سؤال الحكيم عن (الجماع) حيث ترد الجارية بجواب طويل يصف حالات الجماع وأحسن أوقاته ويحدد فوائده ومضاره (508/2). وهي معرفة لا تصدر عن فتاة غضة لما تزل في بواكير عمرها، بينما الحديث عن الجماع هو حديث الخبرة والسنين وطول التجاريب، وهو أشبه بثقافة الرجل المسن أو الحكيم الخبير منه بذكاء الفتاة اليافعة. وهذا يؤكد فكرة (الحفظ) مثلما تشير إلى الحفظ إجاباتها كلها مما هي معارف موسوعية تختزنها الكتب في ذلك العصر.

ولعل الوقوف على أعماق الجذر الدلالي لكلمة تودد يحيلنا إلى ما ورد في معنى (المودة) حيث جاءت إشارة إلى أن معناها (الكتاب) وبه فسر بعض المفسرين قوله تعالى (تلقون إليهم بالمودة) أي بالكتب[9]. وهذا يقيم علاقة جذرية بين اسم الجارية ومفهوم الكتاب، وكأن تودد قد برزت أمامنا بوصفها كتاباً أو موسوعة معارف من المحفوظات العصرية. ولم يظهر في فعلها كله ـ على الرغم من الحس الطاغي بالتحدي ـ أي تحد إبداعي يمكن أن ينسب إلى لغة المرأة وإبداعاتها، أو يوصف بأنه خروج على الثقافة الذكورية ولغة الفحل.

ولعل ذلك لم يكن ممكناً في مرحلة (زمن الحكي). وكان يكفي في هذه المرحلة أن تظهر المرأة من القدرة على الدفاع عن وجودها المعنوي وعن حضورها النوعي. واحتاج الأمر إلى قرون وأجيال لكي تصل المرأة إلى لغتها وتؤسس خطابها الخاص ـ كما سنرى في القسم الثاني من زمن الكتابة، إن شاء الله ـ.

وبسبب هذا القصور الإبداعي فإن انتصار المرأة في هذه الحكاية لا

---

(9) القاموس المحيط، مادة (ود).

يفيد المرأة بشيء سوى الرمز المعنوي فيها، ولكن الكاسب ـ مادياً ومعنوياً ـ هو الرجل. فالخليفة يأمر لسيد الجارية بمبلغ مائة ألف دينار (ص 15/3) وكان المطلوب عشر هذا المبلغ، وكذلك (جعل سيدها نديماً له على طول الزمن) على الرغم من أن السيد لم يبرز في النص ولم يظهر منه ما يستوجب هذه المكافآت.

من هنا فإن (تودد) ظهرت في الحكاية على أنها رأسمال استثماري لسيدها، حيث بها استعاد المال بعد إفلاس وحقق موقعاً اجتماعياً مرموقاً كنديم للخليفة بعد خمول وضياع. أما هي فقد عادت إلى البيت جارية مثلما كانت وعلى طول الزمن. وهذا يعني أن ثقافة المرأة ليست لها ولكنها لما تزل لسيدها أي للرجل.

— 3 —

3 - 1 تقوم العلاقة الثنائية بين الرجل والمرأة في هذه الحكاية على (التعرية)، فالرجال جاؤوا من البصرة لامتحان (تودد) وإسقاطها، واستخدموا لذلك كل ما لديهم من علم ومعرفة، وكلما عجزوا عن هزيمتها بالعلم لجؤوا إلى الحيلة، وهدفهم من ذلك الإيقاع بها وفضحها في مجلس الخليفة. أما تودد فكانت تتحداهم وتوقع بهم حتى انتهت فعلا إلى تعريتهم معنويا وحسيا واحدا واحدا.

لقد واجهت سبعة من الراسخين في العلم هم فقيهان ومقرىء وطبيب ومنجم وفيلسوف، وسابعهم كان إبراهيم بن سيار النظام، وأتبعتهم بمعلم الشطرنج ثم معلم النرد، وختمت الحفلة بعزف على العود حتى ماج المجلس من الطرب، ولكن الذي طرب هنا ليس العلماء السبعة إذ قد جرى إبعادهم عن المجلس عراة مهزومين.

3 - 2 لم يرد تصريح بأسماء الرجال سوى اسم الخليفة واسم إبراهيم بن سيار النظام. ولقد جاء هارون الرشيد ليكون بمثابة الشاهد الواقعي والشاهد التاريخي على الحكاية، مما يؤسس لها ظرفاً واقعياً، ويعطيها قيمة اجتماعية، وتكون بذلك حادثة تاريخية بناء على مرجعيتها الظرفية المتمثلة بالخليفة وبمجلسه، وبالرجل المعاصر له فعلاً وهو النظام. وتظهر مناظرة تودد للرجال لا على أنها حدُوثة وإنما هي واقعة مسجلة في ديوان الخلافة، وهنا تحفر الحكاية لنفسها موقعاً في تاريخ الحضارة، وتكون تعرية الرجال مشهداً تاريخياً أمعنت الساردة في تكثيفه زمانياً بروايته على مدى أربع وثمانين ليلة، وأمعنت في السخرية من جنس الرجال بتعريتهم على مشهد من سلطان الزمان وفي مجلسه. وهذه هي الوظيفة السردية لشخصية هارون الرشيد الشاهد على ما جرى وكان.

أما النظام فقد جاء بوصفه رمزاً لثقافة العقل والكلام، وحسب رأي الجاحظ الذي قال عن أستاذه النظام إن (الأوائل يقولون في كل ألف سنة رجل لا نظير له فإن صح ذلك فأبو إسحاق من أولئك)[10]. وهو رجل سمي بالنظام لإجادته نظم الكلام.

هذا الرمز الفحل الذي هو رجل الألف عام وسيد الكلام، هذا الذي لا نظير له، يرميه الله بجارية لا نظير لها أيضاً. وهنا تقع الواقعة بين اللانظيرين بين ثقافة الفحل وجسد الجارية، ويتقدم النظام متجها نحو تودد بعد أن هزمت وعرت ستة رجال على مرأى ومسمع من النظام، يتقدم النظام نحو الفتاة ويجري بينهما الحوار التالي:

النظام: لا تحسبيني كغيري.

تودد: الأصح عندي أنك مغلوب لأنك مدع، والله ينصرني عليك حتى أجردك من ثيابك فلو أرسلت من يأتيك بشيء تلبسه لكان خيراً لك.

(10) خير الدين الزركلي: الأعلام 1/36، من نشر المؤلف، بيروت 1969.

النظام: والله لأغلبنك وأجعلنك حديثا يتحدث بك الناس جيلاً بعد جيل.

تودد: كفر عن يمينك (3/10).

ثم تبدأ المناظرة، حتى إذا ما أحس النظام بقوة الفتاة على مواجهة الأسئلة يلجأ إلى التحايل عليها، ولكنه لا يفلح في ذلك، وينتهي به المطاف بنزع ثيابه ويعلن على الجميع قائلاً:

(أشهد جميع من حضر هذا المجلس أنها أعلم مني ومن كل عالم، ونزع ثيابه وقال لها خذيها لا بارك الله لك فيها ـ 3/33).

هنا تنكسر ثقافة الفحل ذات الألف سنة، ويتضح من المناظرة أن الطرفين اللانظير مع اللانظير يسعيان كل بجهده لكي يحوّل الآخر إلى (حديث يتحدث به الناس جيلا بعد جيل) أي تحويله إلى حكاية وإلى نص سردي، ولقد تحولت ثقافة الفحل إلى حديث تتحدث به الأجيال في كل مرة نقرأ هذا السفر العجيب سفر (ألف ليلة وليلة).

وجرت تعرية ثقافة الفحل بوصفها ثقافة ادعاء (إنك مدع) وثقافة غرور (والله لأغلبنك ولأجعلنك حديثا). ويتلاشى رمز ألف عام من الفحولة ويسقط من لا نظير له بضربات لسان من لا نظير لها، واللسان أحدُّ من السيف، حسب جواب تودد للنظام وحسب فعلها فيه.

لقد جاء اسم النظام صريحا وكاملا من أجل الإمعان في السخرية بثقافة العقل المذكر وبلغة الفحل ومركزية ألف عام من اللانظير، هذه الألف عام التي لم تصمد أمام لحظات معدودة في مناظرة مع جارية يافعة صغيرة السن ضعيفة الركن عديمة المقام، وتسقط ثقافة العقل والجدل وتتعرى وتخرج مهزومة وعلى وجهها ألف عام من الادعاء والغرور.

3 - 3 (وكان سيد الجارية لا يعلم قدرها ـ 2/489).

جاءت هذه الجملة في مطلع الحكاية، وهي جملة ساخرة، تسخر

من الرجل / السيد الذي لا يعلم عما تحت يده من كنز، وهذه تعرية موجهة ضد هذا السيد الجاهل بقدر المرأة. وتزداد صورة التعرية لتأخذ بعداً أخلاقياً حيث لا يتردد الرجل في عرض جاريته للبيع، هذا الرجل الذي أهدر ما بيده من إرث عظيم ومن كنز جليل. لقد أفلس وفرط بماله وجاهه وأهدر وجاهته بالسفه والتبذير وظهر شخصاً عاجزاً خاملاً مخفقاً.

هذه شخصيته وهذا خلقه في مقابل خلقها هي وشخصيتها. السلب مقابل الإيجاب، الرجولة المفلسة وفي مقابلها الأنوثة المثمرة.

هو يبيعها وهي تشتريه.
هو يرخصها وهي تغليه.
هو يفرط بها وهي تتمسك به.
هو يطلقها وهي تعود إليه.
هو يجهل قدرها وهي تعلي من قدره.
تلك هي الرجولة معراة وهذه الأنوثة منتصرة.
مَن الغادر الخائن الذي لا مناصحة له هنا...؟

إن كان الجاحظ، تلميذ النظام، يصف القيان بهذا الوصف، فإن حكاية تودد تشير إلى نقيض ذلك. وتلك هي التعرية المجازية لثقافة الفحل وغرورها وادعاءاتها.

لقد كانت المناظرة مع الرجال السبعة تعرية معنوية علمية، أما تعرية السيد فقد كانت تعرية أخلاقية. وبذا تغرس الحكاية فعلها في حديث الناس جيلا بعد جيل لتعري الفحولة التي تجهل قدر الأنوثة.

3 - 4 بعد هزيمة تودد للفحول السبعة، ومعهم معلم الشطرنج جاؤوا إليها بلاعب النرد وتبادلت معه الكلمات التالية:

تودد: إن غلبتك في هذا اليوم ماذا تعطيني..؟

لاعب النرد: أعطيك عشرة ثياب من الديباج القسطنطيني المطرز بالذهب وعشرة ثياب من المخمل.

ثم قال دون أن يسأل: وإن غلبتك فما أريد منك إلا أن تكتبي لي درجا (شهادة) بأني قد غلبتك.

تودد: دونك وما عولت عليه.

ثم لعبا وخسر لاعب النرد وقام من المجلس وهو يرطن بالإفرنجية ـ (2/14).

ولم يرد هنا أنها نزعت ثيابه. ولكنها نزعت ما هو أخطر من الثياب، لقد نزعت لغته، حيث فقد قدرته على الكلام والإفصاح وراح يرطن بالإفرنجية عاجزاً عن التعبير.

وهذا يمثل استلاباً أنثوياً لأخطر ما في الفحولة وهو اللغة، حيث أصيبت الرجولة في الصميم وفقدت لغتها وأصبحت عاجزة، فهي فحولة مخصية، إذ تم استئصال عضوها الأهم وهو سلطان التعبير والاتصال ولسان التحدي.

وهذا الرجل الذي فقد لغته أمام تودد كان آخر رجال المجلس، ولذا فإن فقدانه للغة يفسر لنا رمز الثياب في الحكاية، على أنها القناع اللغوي الذي كان يستر الراسخين ويقيهم ويمنحهم القوة والسلطان، من حيث إن اللغة هي السلاح المعرفي والنفسي الذي به يتحصن الإنسان. فاللغة والثياب في هذه الحكاية هما الأسوار الواقية. ولكنها أسوار انهارت أمام هجمة الأنثى التي سلبت الثياب من ثمانية رجال ثم أتمت فعلها الاستلابي بنزع لغة التاسع من على لسانه.

لقد تولت المرأة كشف أقنعة الرجل وأعادته عارياً كيوم ولدته أمه. أعادته إلى الطفولة والعري، أي إلى حضن الأم لتجعله محتاجا إليها لتحضنه وترعاه وتربيه، عادت به إلى الأصل الأول: لا ثياب ولا لغة.

إنه طفل مرة أخرى، والأم هي الراعية وهي المعطية، هي الأصل. والرجل ـ هنا ـ مجرد جسد يختفي خلف أقنعة، وإذا تم خلع هذه الأقنعة ظهر الوهن والضعف وصارت الرطانة بدلا عن الفصاحة، والخجل والهزيمة بدلا عن الادعاء والغرور.

اختطفت المرأة لغة الرجل وثقافته ثم واجهته بهما، وهنا نرى أن الأنثى قد اكتشفت في مرحلة (زمن الحكي) أن اللغة سلاح وأن الثقافة قوة. فشهرزاد استخدمت اللغة سلاحا ظرفيا يحميها من موت سريع وتوسلت بالسرد لكي تعيش ألف ليلة وليلة تنجب خلالها ثلاثة أولاد ذكور فتصبح أما، وتتغير قيمتها الذاتية والعائلية بهذه الأمومة التي ضمنت لها حماية وثيقة من سطوة الزوج المتوحش. وكان سلاحها الأول في ذلك هو اللغة.

وتتقدم تودد خطوة أخرى حيث تستخدم سلاح الثقافة كقوة إضافية تعضد الجسد وتمكنه من سحق أهل الادعاء والغرور ممن تسموا وتزينوا بصفة الرسوخ، فنزعت رسوخهم وكشفت أقنعتهم وجردتهم من لغتهم، وقدمت صورة للمرأة فيها مواجهة وفيها انتصار وفيها قوة.

هذا ما فعله الجسد حينما تحول إلى قيمة ثقافية.

احتلال اللغة

غزو مدينة الرجال

— 1 —

تظهر اللغة تاريخياً وواقعياً على أنها مؤسسة ذكورية، وهي إحدى قلاع الرجل الحصينة. وهذا يعني حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسة الخاصة بالرجل. مما جعل المرأة في موضع هامشي بالنسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها. جرى ذلك حسب القانون التاريخي الذي يمنع المرأة من تعلم الكتابة. وهو القانون الذي صاغه خير الدين نعمان بن أبي الثناء في كتابه الموسوم بـ(الإصابة في منع النساء من الكتابة)[1]. وفيه يوصي قائلاً: (أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئاً أضر منه بهن، فإنهن لما كن مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد، وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فإنه يكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمر، وبيتاً من الشعر إلى عزب وشيئاً آخر إلى رجل آخر، فمثل النساء والكتب والكتابة، كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفاً،

(1) ورد ذلك في إشارة لدى سميرة المانع: الثنائية اللندنية ص 40 د.ن لندن 1979.

أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع).

هذا الكلام ليس سوى رقية سحرية لتحصين مملكة الرجل اللغوية ودفع المرأة عنها لكي تظل الكتابة احتكاراً ذكورياً، وهي للرجل زينة تجمله وترفع من قدره مثلما أنها حق طبيعي، أما الكتابة للمرأة فإنها مثل السيف بيد المجنون والخمرة بيد السكير. إن المرأة والكتابة ثنائي خطر ولا بد للرجل أن يحترس من هذا الشر المحتمل وذلك بمنع المرأة من تعلم الكتابة.

هذه وصية ابن أبي الثناء ومن قبله كان الجاحظ[2] يفرق بين مصطلحي (كتابة) و(مكاتبة). فالكتابة للرجل وهي شرف وحق، والمكاتبة للمرأة وهي خطر لأنها وسيلة جنسية تفتح علاقات العشق والرفث.

هذه بعض أسلحة الرجل لتحصين قلعته، واستبعاد المرأة عن اللغة. وقد أحست المرأة بهذه المؤامرة التاريخية واستسلمت لها ورضيت بقانونها الاستعماري السلطوي. غير أن استسلام المرأة لهذا القانون لم يمنعها من أن تحلم بيوم ـ أو ليلة ـ تقتحم فيها مملكة الرجل اللغوية، وجاءت شهرزاد بألف ليلة وليلة من الكر والفر مع اللعبة اللغوية ضد الرجل ومعه وربما من أجله.

كما حلمت المرأة بمدينتها الخاصة (مدينة كبيرة واسعة الرقعة في جزيرة في بحر المغرب، قال الطرطوشي: أهلها نساء لا حكم للرجال عليهن، يركبن الخيول ويباشرن الحرب بأنفسهن، ولهن بأس شديد عند اللقاء. ولهن مماليك يختلف كل مملوك بالليل إلى سيدته. ويكون معها طول ليلته، ويقوم بالسحر ويخرج مستتراً عند انبلاج الفجر، فإذا

---

(2) الجاحظ: رسائل 2/144.

وضعت إحداهن ذكراً قتلته في الحال، وإن وضعت أنثى تركتها. وقال الطرطوشي: مدينة النساء يقين لا شك فيها).

هذا ما ينقله القزويني[3] عن مدينة النساء هذه وقد نقل أيضاً خبراً عن جزيرة للنساء في بحر الصين (فيها نساء لا رجل معهن أصلاً، وإنهن يلقحن من الريح ويلدن النساء مثلهن، وقيل إنهن يلقحن من ثمرة شجرة عندهن يأكلن منها فيلقحن ويلدن نساء)[4].

هنا تقوم المرأة بنفي الرجل عن عالمها وإبعاده عن جزيرتها ومدينتها حيث تخلق عالمها الخاص ولغتها الانثوية الخاصة، وفي القصة الأولى احتاجت المرأة الرجل لغاية الإلقاح ولكنها جعلته عبداً مملوكاً سخرته لغرض جسدي بحت ولكنها لم تسمح له بالدخول إلى مدينتها كإنسان ذي اعتبار بشري، إذ كلما تمخضت عن ذكر قتلته، فهي هنا تمارس وأد الرجل الذي عانت من وأده لها في أزمان مضت ووعتها ذاكرة الأنثى وعرفت كيف تثأر لنفسها منه.

ولذا يتطور خيال المرأة في القصة الثانية وتبتكر وسائلها الخاصة للتخلص كلياً من الرجل، حيث صارت تلقح من الريح ومن ثمر الأشجار ولا تلد إلا نساء مثلها. وبذا تصفو جزيرة النساء هذه وتتخلص من جنس الرجال كلياً.

وتحصنت هذه الجزيرة وتمنعت على الرجال وحمت نفسها منهم حتى إن ملك الصين حينما سمع عن هذه الجزيرة النسائية (بعث من يأتيه بخبرها فذهبوا ثلاث سنين ما وقعوا بها فرجعوا)[5].

---

(3) القزويني: آثار البلاد وأخبار العباد ص 607 بيروت 1960، (نقلاً عن حسني زينة: جغرافيا الوهم ص 144. رياض الريس للكتب والنشر، لندن 1989.

(4) السابق 33 (جغرافيا الوهم 87).

(5) السابق.

عجز الرجال عن الوصول إلى جزيرة النساء لأن المرأة صنعت هذه الجزيرة لتكون ملاذاً لخيالها المضطهد، ولتكون لغة تبدع بها المرأة وتكتب نصها الأنثوي الذي لم يعد سيفاً بيد شرير ولا خمرة بيد سكير، وليس (مكاتبة) في العشق والغدر.

إنها كتابة، وإنها لغة، وإنها إبداع.

يبتكر الخيال الأنثوي لغته الخاصة فتأتي شهرزاد لتواجه شهريار وتأتي مدينة النساء وجزيرة النساء ضد امبراطورية الرجل وضد تاريخ طويل من الاضطهاد والاستعمار والاحتكار الذي مارسته ثقافة الرجل ضد المرأة.

وهذا خيال أنثوي ابتكر لنفسه طريقاً وسط غابة الرجال واقتحم القلعة ليتسرب عبر النص الذكوري ويحتل موقعاً في كتب الرجال ومدوناتهم.

لقد دخلت المرأة بخيالها إلى عالم الرجل عبر الحكاية وحفرت لذاكرتها موقعاً في اللغة، وجعلت نفسها حكاية عجيبة مثيرة لكي تلفت نظر الرجل إليها وتغريه بتسجيلها في كتابه وتسطيرها في لغته، فتسللت بذلك إلى مملكة السيد ليس بوصفها كائناً إنسانياً كامل الانسانية وإنما بوصفها حكاية ذات قيمة سردية عجائبية، وليس للمرأة من موقع لدى الرجل إلا بوصفها كائناً عجيباً وهذا هو ما ضمن لها مكاناً في مدونات الرجال ولغتهم بدءاً من ألف ليلة وليلة وامتداداً عبر تمثلات اللغة للمرأة وتصويرها لها. تماماً مثل حيوانات كليلة ودمنة حيث يمن الرجل على الحيوان باللغة لأن الحيوان يقدم نفسه بوصفه كائناً عجائبياً يغري بالرواية والتدوين.

أدركت المرأة هذا الحس الغرائبي لدى الرجل فاستغلته وجعلته ثغرة تدخل عبرها إلى اللغة لتجعل من نفسها ذاتاً قابلة للانكتاب والتدوين. وكان الخيال والحلم بدنيا نسائية خالصة النسوية هو سبيلها

إلى غرس الذات الأنثوية في النص الكتابي.

جرى هذا على مستوى الخيال فهل له أن يحدث على مستوى التمثل الواقعي...؟

بين يدينا حكاية تترجم الخيال إلى واقع وإن كان واقعاً متخيلاً. إنها حكاية تضع المخيلة في اختبار مع واقع الفعل وممارساته، وإن كانت تخيلاً للواقع فإنها ـ أيضاً ـ توقيع للخيال. كما سنرى فيما يلي من قول.

— 2 —

تخييل الواقع / توقيع الخيال:

2 - 1 أقف هنا على حكاية طريفة من حكايات المرأة وإبداعاتها العجيبة، وهي حكاية تختلف عن كل ما أبدعته الأنثى من أقاصيص على مر أزمنتها الإبداعية والخيالية. ذاك لأن حكاية المرأة هذه المرة تقوم على تجسيد فعلي للخيال، وعلى تمثيل الحلم وممارسة المجاز الإبداعي.

وتأتي الحكاية عبر مهرجان نسائي خالص النسوية، تمارسه وتمثله وتبدعه النساء في (مكة المكرمة) أيام الحج. وذلك لأن مكة تخلو من الرجال خلوا تاماً في الأيام الأربعة التي يخرج فيها الجميع إلى المشاعر المقدسة في عرفات ومزدلفة ومنى بدءا من يوم التروية وهو الثامن من شهر ذي الحجة إلى آخر أيام التشريق وهو اليوم الثالث عشر من الشهر نفسه. ومن عادة الرجال المكيين أن يرحلوا إلى المشاعر هناك لخدمة الحجيج وليقضوا مصالحهم التي يعتمد عليها اقتصاد ومعاش الأسرة

المكية. وهذا يجعل مكة خالية من الرجال لمدة بضع ليال وأيام، ويتبقى النساء وحدهن في المدينة.

هذه حالة لا تتحقق في أي مكان من العالم سوى في مكة المكرمة، حيث تكون المرأة أمام فرصة فريدة لتحقيق خيالها القديم في مدينة تخصها أو جزيرة تتفرد بها. تتحقق مدينة النساء أو جزيرتهن عملياً وفعلياً. ولم يبق إلا أن تمارس المرأة خيالها مع هذه الواقعية الفعلية.

وهنا تجسد المرأة حلمها وتوقع خيالها من خلال مهرجان نسوي ظلت نساء مكة يمارسنه إلى وقت قريب وهو مهرجان معروف ومشهور اسمه (مهرجان القيس)[6] كان يحدث سنوياً أيام الحج.

يحدث المهرجان كل ليلة بدءاً من مساء يوم الثامن من ذي الحجة، حيث تخرج النساء في كرنفال مهيب يخرجن من بيوتهن في مواكب منظمة ويتنكرن في ملابس رجال، ويتحرك الموكب من حارة إلى حارة، وكل حارة من حارات مكة تبدع موكبها الخاص وتتقابل المواكب وينضم بعضها إلى بعض.

ويتضمن المهرجان احتفالا تمثيليا يقوم على رأسه امرأة تتزيا بزي شريف مكة (أمير مكة) وأخرى تلبس لباس شيخ الحارة وتلبس أخرى لباس رئيس الشرطة، ومن حولهن نساء بأزياء العساكر وأزياء العلماء ورجال المدينة ورجال القبائل.

وتسير المواكب النسائية المتنكرة بملابس الرجال تحت قيادة المرأة اللابسة لملابس الشريف والممثلة لدوره في الأمر والتوجيه، وتمثل كل واحدة الدور الذي يقتضيه لباسها. فاللباس هو لغة الحدث.

---

(6) أبو بكر أحمد باقادر: القيس مهرجان نسائي غنائي تنكري في مكة (بحث مخطوط تكرم الدكتور باقادر بإطلاعي عليه، ومن ثم فقد اعتمدت عليه في وصف المهرجان).

ويتقدم المسيرة من يمثلن دور العساكر وفي وسطهن مجسم كبير هو (الغزالة). وهي مجسم مصنوع من القماش وهياكلها من الخشب يصل طولها إلى متر ونصف المتر، وعرضها في حدود 80 سم، وفي داخله امرأة.

ويتم حمل المجسم وما بداخله على الأكتاف، ويغطى وجه المجسم بالبرقع، ومن حوله أطفال يتنكرون في زي القرود.

ويسير الموكب مخترقاً شوارع مكة المكرمة، ويردد النساء أناشيد وأغاني منها:

يا قيس يا قيس   يا دقن التيس
الناس حجوا   وانت قاعد ليش

وهذه أهزوجة يقصد منها تنفير من تخلف من الرجال، وإخلاء الشوارع منهم. وبهذه الطريقة يتم تطهير الطريق من الرجال ولا يجرؤ أي رجل على الظهور في الشارع، ولو غامر أحد وخرج فإنه يعرض نفسه لأذية حقيقية تبدأ بالسخرية من هذا المتخلف عن ركب الحجيج وقد تنتهي بالضرب المبرح.

وما ان يصل موكب (القيس) إلى حارة من الحارات حتى تقابله نساء الحارة بالأناشيد الترحيبية، وتبدأ مبارزة بالأشعار والرقصات مثل رقصة المزمار والمجرور. وتستمر الاحتفالات عادة إلى آخر الليل، وتعود النساء مع الفجر إلى بيوتهن، ويتكرر الحدث كل ليلة إلى يوم عودة الحجيج من منى إلى مكة.

2 - 2 يقوم هذا المهرجان على أساس الاحتفال بالحلم. فالمرأة تحتفل بمدينتها الخاصة، وتعلن استقلالها وتفردها في هذه البقعة التي لا يشاركها فيها رجل. وتبرز صورة الاحتفالية في واجهة الموكب من خلال مجسم (الغزالة) الذي تحيط به النساء في ملابس العساكر ويحيط به

الأطفال في أشكال القرود. هذه الغزالة المحروسة بعسكرها من البشر وعسكرها من الحيوانات. وفي قلب الغزالة تقبع (امرأة). وهذا هو قلب المهرجان: امرأة. وكل مظهر من مظاهر المهرجان تختفي وراءه أنثى، وتحت الملابس ووراء الكلمات هناك نساء.

ومن هنا يبرز صوت المرأة، من حيث إنها تخرج إلى شوارع كانت ممنوعة عليها وتلبس لباساً محرماً عليها، وتعلن بذلك صوتها وتكشف عنه بواسطة الطبول والدفوف وبواسطة الأناشيد التي تواجه بها الرجل:

الـــنـــاس حـــجـــوا وانـت هـنـا لـيـش لـيـش
قـــوم روح بـــيـــتـــك قـوم اخـبـز الـعـيـش

تقال هذه الأهزوجة للعساس ـ وهو الرجل الوحيد المتوقع بقاؤه في ذلك الوقت ـ والذي يطرحه حظه التعيس في طريق الموكب النسائي ولا يشعر بنفسه إلا وهو معلق والنساء يمرجحنه من فوق كرسيه الخشبي ويرددن على مسامعه المضطربة هذه الأهزوجة التي تطرده من مدينة النساء وتمنحه وظيفة كانت من وظائف النساء وهي أن يبقى في البيت وأن يخبز العيش، ويترك الشارع والليل للنساء.

كما يرددن أناشيد تتضمن سخرية بالرموز الرجالية في المدينة فيتقابل النسوة في مجموعتين تردد الأولى أبياتاً تسخر بها من شيخ الحارة منها:

وان جـــاء يـــهـــرجـــنـــي مـــا أبـــغـــي أهـــرجـــه

فترد المجموعة الأخرى قائلة:

وان جـــا يـــكـــلـــمـــنـــي مـــا أبـــغـــي أكـــلـــمـــه

وهذا تركيز على القطيعة اللغوية مع جنس الرجال:

مـــا أبـــغـــي أهـــرجـــه مـــا أبـــغـــي أكـــلـــمـــه

وتزداد رغبة النسوة في السخرية من الرموز الذكورية والتشهير بهم فيرددن نشيداً في شريف مكة نفسه منه هذا البيت:

أبو الصمادة والعقال   من يوم شفته عقلي طار

وهن بهذا يستخدمن لغة ظاهرها التغزل وباطنها السخرية والاستهزاء، مثل نشيدهن الرئيسي عن (قيس) وهو اسم يرمز للرجال عامة ويتركز على الذين تخلفوا عن الحج وبقوا داخل المدينة، وفي هذا النشيد يرددن:

يا قيسنا يا قيسنا   هيا معانا بيتنا
نسقيك من شربيتنا   ونطلعك في بيتنا
ونرخي الستاير عليه
أسمر ولد جارية
محلا المشالي عليه

وهن هنا لا يتغزلن بقدر ما يستهزئن بالمتخلف من الرجال، فيعزمنه على البيوت حيث مكانه الطبيعي في مثل هذه المناسبة إذ لا يحق له البقاء في شوارع صارت في هذه الليالي للنساء وحدهن من دون الرجال.

وتظل النساء في هذه الليالي يعلن نفورهن من البيت ويعلن ابتهاجهن بالليل والمدينة والحرية. وحينما تردد رئيستهن التي تتزيا بزي شيخ الحارة طالبة منهن العودة إلى بيوتهن في أواخر الليل قائلة:

هيا هيا على البيت
هيا هيا زي الطير
الليلة غلقت
والسنة الجيه بخير

ترتفع الأصوات رافضة ومستنكرة وتردد كلاماً يتضمن رفضاً لأوامر

السلطة ورفضاً للوصاية ورفضاً لفكرة البيت ويرفعن الصوت بالإنشاد:

والـلـيـلـة والـلـه مـا نـروح
والـلـيـلـة عـنـد أبـو صـلـوح
والـلـيـلـة نـذبـح الـخـروف
والـلـيـلـة عـنـد أبـو عـلـي
والـلـيـلـة نـذبـح الـطـلـي

وهي أبيات تتضمن الدلالات الذكورية أبو صلوح وأبو علي ومعها الخروف والطلي على مشرطة الذبح تحديداً في هذه الليلة. وهي ليلة تشهد خروج المرأة في مهرجان تعلن فيه عن إرادتها وقرارها ورفضها.

وتستمر الأهازيج والدفوف والاحتفال إلى مطلع الفجر حيث تعود كل امرأة إلى خدرها وتنتظر حلول الليلة التالية لتخرج مرة أخرى.

2 - 3 استمر هذا المهرجان النسائي يتكرر سنوياً في موسم الحج ولم يختف إلا في الستينات من هذا القرن[7]، وذلك بسبب تغير ظروف الحياة وتيسر عودة الرجال من المشاعر إلى المدينة مع وسائل المواصلات الحديثة. إضافة إلى تعقد ظروف المجتمع ومؤسساته التي تجعل وجود الرجال في وسط مكة المكرمة أمراً لا سبيل إلى التخلص منه، ولم يعد من الممكن إخلاء المدينة من الرجال وتفرد النساء فيها. فقضى ذلك على فرصة استمرار هذا المهرجان النسوي الذي مارست فيه المرأة خيالها وجسدت به أحلامها وجعلت منه نصاً إبداعياً وحكاية نسائية مجازية.

ولكن.. أي مجاز هذا..؟

إنه مجاز الغائب والمفقود.

والغائب في حياة المرأة هو اللغة. هو التعبير عن ذاتها والإعلان

(7) السابق (معلومات من الدكتور باقادر).

عن وجودها.

الغائب هو النص المكتوب، النص الذي حاولت المرأة أن تكتبه فلم تستطع كتابته، ولذا سعت إلى أن تفصح عنه بواسطة الحكاية، ومارست الحكي على مدى قرون، ثم جاءت هذه المحاولة في مثل هذا المهرجان لكي تجسد المرأة حكايتها من خلال تحريك جسدها وصوتها ليكون الجسد والصوت أداة لغوية تمثل القلم والورق فتسطر قصتها وتدون حكايتها. وهذا مدلول هذا المهرجان.

غير أن المجاز ظل مجازاً ذكورياً، ولكي تبدع المرأة لا بد أن تكون رجلاً. مما يعني أن النص الحقيقي هو النص الذكوري، ويعني أيضاً أن حياة المرأة لا تنطوي على رصيد إبداعي.

ولذا فإنها حينما خرجت إلى الشارع في المهرجان فإنها تخرج متلبسة بلغة الرجل من خلال الملابس والأدوار ومن خلال الرقصات الرجالية كالمزمار والمجرور مع تحلية الوجه بالشوارب واللحى وتضخيم الصوت وتخشينه ليكون صوت رجل. مما يعني أن اللغة رجل وأن الفعل والحياة ليست سوى هذا الذكر الذي تسعى المرأة إلى تمثل صورته في يوم مهرجانها. ولذا فإنها تطرد أي رجل تعثر عليه في الطريق. لأن الرجل يمثل الحقيقة وامرأة المهرجان تمثل المجاز. وظهور الحقيقة يلغي المجاز. فصار من الضروري إزاحة الرجل وإخلاء المدينة منه لكي تظهر حاجة الشوارع إلى رجال ليسوا موجودين فتتصدى المرأة لتمثيل دور الغائبين وملء فراغ المدينة وظلامها وهدوئها بهذا المهرجان الذي ظاهره الذكورة وباطنه الأنوثة. ومن هنا فإن المرأة تكتب هذا النص الذكوري الذي هو رجل من تأليف وإبداع وتمثيل المرأة.

تبدع المرأة نفسها كرجل
وتكتب المرأة ذاتها كرجل
وتخترع لغتها ولكن حسب معجم الذكور

— 3 —

ضد الحقيقة / ضد الواقع:

يدور مهرجان القيس على فكرة مركزية وهي الاحتفال بخلو المدينة من الرجال. ولذا تبادر النساء إلى معاقبة أي رجل يظهر في الأفق. والويل كل الويل لرجل يتم اكتشافه متسللاً داخل عساكر المهرجان.

هذه ليلة المرأة ومدينتها. وهي ليلة المجاز وليلة الكناية والتورية. ولذا فإن المرأة تتنكر على هيئة رجل، وهذه صورة مجازية مقبولة يعتمد عليها المهرجان وتقوم عليها فكرة الاحتفال. ولا يجوز ظهور الرجل الحقيقي لأنه ظهور مضاد للمجاز. ومجرد ظهور رجل في الشارع أو في الموكب فهذا معناه إلغاء المجاز الأنثوي المتمثل بصورة امرأة تتقمص هيئة رجل، وهذا معناه إفساد المهرجان وكسر فكرة الاحتفال.

إن ظهور الرجل في هذه الليالي معناه ظهور الحقيقة والواقع، والمرأة في هذه الحالة تعود إلى طبيعة وضعها الواقعي والحقيقي حيث مكانها البيت وليس لها حق الوجود في الشارع. وهذا ما حدث فعلاً في الستينات وما بعدها حيث صار وجود الرجال في وسط مكة وقت الحج سبباً لاختفاء المهرجان.

وهنا يتأسس صراع ما بين خيال المرأة وحلمها من جهة وما بين الحقيقة والواقع من جهة ثانية ونتيجته هي أن ظهور الرجل يعني إلغاء المرأة.

وكانت المرأة تدرك هذه المعادلة الصفرية، وتسعى إلى التعامل معها. وهذا ما جعل النساء المكيات يركزن على تطهير ليالي المهرجان من الرجال.

وإن كنا رأينا في مطلع هذا الفصل صوراً لأحلام المرأة في مدينة

تخصها أو جزيرة نسائية تملك القدرة على التمنع من الرجال والاختفاء عن عيونهم، فإن هذا الحلم يظل هاجساً حياً في ضمير المرأة ولسوف يتحول مع الزمن إلى سؤال نظري ملح. وقد طرحت كريستينا دي بازان حلم النساء على شكل إعلان صريح عن مدينة مثالية أو يوتوبيا من السيدات تظهر في عالم الكتابة الأدبية وذلك قبل خمسة قرون. وبعد قرنين من هذا الإعلان جاءت ماري أستيل لتدعو النساء إلى اعتزال عالم الرجل وتكوين مدينة علمية تخصهن وحدهن لكي يتمكن من الإسهام في المعرفة وقطف الثمار المحرمة عليهن. وتأتي فرجينيا وولف أخيراً لتقترح تأسيس كلية جديدة، أو معهداً علمياً متواضعاً لجماعة المهمشين (المهمشات)، لكي تتمكن النساء من تحقيق مكان لهن وتأسيس مؤسساتهن المعرفية الخاصة، بعد أن حرمهن الرجل من معاهده الذكورية[8].

وهذا يفضي إلى نظرية أنثوية تصدر عن حلم تاريخي عميق وعالمي، وهي أن المرأة لن يتحقق لها مجال للوجود اللغوي إلا بإزاحة الرجل، وذلك بأن تؤسس المرأة مدينتها الخاصة ومعهدها النسائي الذي لا يشاركها فيه ذكر. وأي رجل يظهر في الأفق سوف تطرده المرأة بأهزوجتها أو رقيتها اللغوية السحرية:

يا قيس يا قيس ... يا دقن التيس
الناس حجوا ... وانت قاعد ليش

ويتم طرد الرجل ليخلو الجو للمرأة لكي تبدع وتمارس مجازها ولغتها وخيالها بعيداً عن مراقبة الرجل ووصايته.

(8) انظر: Ralph Cohen: The Future of Literary Theory 144 Routledge New York 1989.

— 4 —

استطاعت المرأة أن تجسد حلمها في مدينة نسائية خاصة بها. ولكن ماذا بعد ذلك..؟

كيف تبني المرأة مدينتها المستقلة.. وبأي لغة تكتب قصيدة حريتها...؟

لقد رأينا في مهرجان (القيس) أن المرأة حينما احتلت المدينة وخرجت محتفلة باستقلالها في الشوارع لم تخرج على هيئة امرأة ولكنها غطت أنوثتها بملابس الرجال، ومثلت أدوارهم وتكلمت بلغتهم وغرست في وجهها صورة الرجل باللحية والشوارب وتوجت رأسها بالغترة والعقال.

اصطنعت مدينتها وابتكرت حلمها ولكنها عمرت كل ذلك بثقافة الرجل. ولم تبتكر لغتها الخاصة ولم تنتج ثقافتها الخاصة، مما يعني ـ عملياً ـ أن المرأة تعيد إنتاج لغة الرجل، وهي بهذا تقوي حكومة الرجال على الثقافة وعلى المرأة ذاتها.

وما زالت الثقافة تؤكد أن الرجل استطاع على مر الزمن إحكام سيطرته على اللغة، وذلك بتذكيرها وتذكير مستخدميها، ولذا فإن المرأة لكي تكتب وتمارس اللغة لا بد أن تكون رجلاً. وهذا بالضبط ما فعلته النساء في مهرجان القيس وهو ما فعلته جورج إليوت وجورج صاند حيث توسلتا بأسماء الرجال لكي تدخلا إلى عالم اللغة والكتابة.

ومنذ القدم كانت أسطورة (ديانا) التي دخلت إلى علم النفس الحديث بوصفها عقدة حضارية تلازم المرأة وهي لدى علماء النفس عقدة نقص تدفع الأنثى إلى التصرف مثل الرجال، مثلما كانت ديانا تمتهن مهن الرجال كالصيد وركوب الخيل وكافة أفعال وصفات الرجال، وظلت عذراء حيث منعت جسدها من أنوثته لتبقى على تشبهها بالرجال.

وفي زمننا هذا حدثت حكاية عازف الجاز بيلي تبتون، الذي عاش حياته كلها رجلاً وتزوج وتبنى ثلاثة أولاد ذكور. وحين وفاته عام 1989 تم اكتشاف المفاجأة العجيبة وهي أنه امرأة ظلت تخفي أنوثتها عن كل العالمين بمن فيهم أقرب الناس إليها وهي زوجته الصورية. ولقد مثل بيلي أو مثلت دورها الذكوري من خلال المظهر والتصرف واختيار أطفال ذكور للتبني[9].

هذا كله يكشف عن مدى السيطرة الذكورية على الثقافة واللغة وإن (أقوى سيطرة هي التي تجعل المسيطر عليه يصل إلى الاعتقاد بأن نقطة ومركز وأصل كلامه هو نفس نقطة ومركز وأصل المسيطر) كما يقول عبد الكبير الخطيبي[10].

ولقد ظلت علاقة المرأة مع اللغة علاقة مضطربة. فهي عنصر هامشي لم تسهم في صناعة الكتابة ولا في إنتاج المكتوب. وكانت مجرد موضوع أدبي أو أداة من أدوات البلاغة ومجازاتها ورموزها التعبيرية والدلالية. وكان لها محاولات من خلال ممارسة الحكي، وإقحام صورتها وأحلامها بواسطة (الحكاية) مما مكنها من التسرب والتسلل شبه الخفي إلى قلعة اللغة، وتحقق لها جزء من الانكتابية السردية بوصفها حكاية عجيبة ونادرة طريفة.

وظلت ذات وجود عابر تستعير لغة الرجل ومدينته استعارة مؤقتة، لا تلبث أن تعود بعدها إلى خدر أنوثتها ومخدعها المحدد. مما جعل وجودها اللغوي هذا وجوداً مجازياً قصير المدى، ويختفي مباشرة مع ظهور الحقيقة. وهذا ما يكشف عنه مهرجان القيس من الوقتية والمجازية

---

(9) انظر: C. B. Burroughs and J.D.Ehrenreich: Reading the Social body 67.

وفيه إحالة إلى جريدة نيويورك تايمز 2/2.1989.

(10) عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج 158 دار العودة، بيروت د.ت.

والاستعارية، حيث يظل الرجل هو مركز الحدث وأصل الفعل. ومجرد ظهوره يلغي كل فعل أو خيال أنثوي.

والسؤال الآن يتجه نحو حال المرأة وقد دخلت فعلاً إلى عالم الكتابة وامتلكت زمام القلم والورق. ماذا حدث ـ أو سيحدث ـ من تحولها هذا...؟

وإن كان القلم والورق هما المدينة النسائية أو جزيرة النساء... فأي لغة ستملأ بها المرأة ورقتها وكيف ستعمر مدينتها اللغوية الجديدة...؟

هل ستكتب بقلم الرجل وتلبس لباسه وتمثل أدواره مثلما فعل نساء مكة في مهرجان القيس ومثلما فعل بيلي تبتون...؟

أم ترانا سنشهد عصراً جديداً تغير فيه المرأة اللغة عما عهدناه عن اللغة من فحولة وذكورية...؟

هذا سؤال سوف نسعى وراءه في الفصول التالية ـ إن شاء الله.

من ليل الحكي إلى نهار اللغة

«تأنيث المكان»

.. تدور ريتا حول ريتا وحدها:
لا أرض للجسدين في جسد، ولا منفى لمنفى
في هذه الغرف الصغيرة، والخروج هو الدخولْ
عبثاً نغني بين هاويتين، فلنرحل.. ليتضح السبيلْ
لا أستطيع، ولا أنا، كانت تقول ولا تقولْ..»

محمود درويش(*)

— 1 —

1 - 1 كيف للمرأة أن تتكلم وهي غير موجودة في الكلام. . . ؟

هذا سؤال طرحته مي زيادة[1]، وهو سؤال يصدر عن وعي صارخ حول علاقة المرأة باللغة. ولعله سؤال غير قابل للإجابة، أو لعل الإجابة عليه تنطوي على خطورة أفدح من السؤال وأفدح من الوعي الكامن

(*) ديوان (أحد عشر كوكباً)، ص 95 ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء 1992.

(1) وردت هذه العبارة مقتبسة لدى منى حلمي في مقالة لها بعنوان (تكلمي حتى أراك)، مجلة (الكاتبة) ص 4-5 العدد 2 يناير 1994.

خلف السؤال.

وإن كانت مي قد طرحت سؤالها فإنها لم تمض دون أن تحاول الإجابة عليه. لقد بذلت جهداً خاصاً للإجابة على هذا السؤال وكان ثمن الإجابة فادحاً، إذ دفعت (مي) حياتها وعقلها كإجابة أولى على سؤال قاتل.

كانت مي زيادة علامة على مرحلة ثقافية متميزة في علاقة الأنثى مع اللغة. فهي امرأة ترمز إلى جيل نسوي ظهر مع مطلع القرن العشرين متمثلاً بأعداد من النساء العربيات اللواتي أخذن بمحاولة الدخول إلى اللغة، وحاولن أن يتكلمن بلغة لم يكنّ موجودات فيها.

المرأة التي كانت خارج اللغة سعت إلى الدخول إليها والتلبس بها والانغراس في داخل الوجود اللغوي، ليس بواسطة (الحكي) كما كانت الحال فيما مضى، وإنما عبر الكتابة وبواسطة القلم.

لم تعد المرأة كائناً شفاهياً لا تملك سوى الخطاب الشفوي البسيط الذي ظلت المرأة محبوسة فيه على مدى قرون من التاريخ والثقافة. ولم تعد كائناً ليلياً لا تحكي إلا في الليل ولا تتمثل لها اللغة إلا تحت جنح الظلام، وإذا ما حل الصباح سكتت عن الكلام المباح.

تدخل المرأة الآن إلى لغة النهار.

وكان النهار الأنثوي هو القلم والمجلة. وهذا تحول نوعي ثقافي يكسر احتكار الرجل للقلم ولوسائل الكتابة والنشر. ولقد صدرت أول مجلة نسائية في شهر نوفمبر 1892 في الاسكندرية[2]، وتوالى بعدها صدور المجلات النسائية حتى زاد العدد عن عشرين مجلة متخصصة في المرأة وللمرأة وباسم المرأة في فترة الربع الأول من القرن العشرين.

---

(2) هي مجلة (الفتاة) ترأسها هند نوفل، انظر أنور الجندي: أدب المرأة العربية، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ت.

وتصدّر اسم المرأة صفحات المجلات محررات وكاتبات وظهر بذلك نهار جديد للمرأة لا تسكت فيه عن الكلام، ولكنها تشهر فيه صوتها وتمتد فيه يدها إلى آلة كانت محرمة عليها، هي آلة (القلم) ذلك القلم المذكر الذي تعود على أصابع الرجل وترفع عن أصابع الأنثى، إلى أن حدث هذا المشهد الاحتفالي الطريف المتمثل في فورة الصوت النسائي مع جيل الريادة الصحفية والكتابية في هذه الفترة المحددة.

تخرج المرأة من زمن الحكي إلى زمن الكتابة.

تجيء لتكتب..

ليست مجرد (شهرزاد) التي تحكي لإمتاع رجلها المتوحش.

وليست مجرد (تودد) الجارية التي تتودد لسيدها وتدافع عن استعباده لها واستمتاعه بها.

ليست جسداً يتوسل باللغة لإمتاع السيد وتطريبه. وليست مجرد شاعرة ترثي الرجال وتبكي عليهم وكأنما اللغة والشعر خُلقا للرجل فحسب، وإذا تمكنت المرأة منهما فلكي توظفهما في البكاء على الرجل وتمجيد ذكراه ـ كما هو موروث الخنساء، أبرز شاعرة في مرحلة زمن الحكي.

تجيء المرأة الآن لتخطف القلم من بين يدي الرجل ولتدخل إلى اللغة بوصفها كاتبة ومؤلفة، وبوصفها صوتاً مستقلاً وبوصفها (ذاتا) تنشىء وتبدع ولم تعد مجرد موضوع لغوي أو رمز شعري أو أداة سردية.

إنها تجيء بوصفها (سيدة) وليست (جارية) وسلاحها في القلم وليس في لسانها.

تكتشف المرأة الكتابة وتغامر في الدخول إليها. ولكن.. أي اكتشاف وأي دخول..!

هذا جيل نسوي دخل دخولاً جماعياً إلى اللغة بوصفها (كتابة).

هن جيل الريادة وهن جيل التضحية.

لم يك الدخول سهلاً ولم يك البقاء داخل اللغة يسيراً.

ولذا فإن هذا الجيل النسوي تحول إلى (حكاية حضارية) فيها من الألم أكثر مما فيها من المتعة، وفيها من الخسارة أكثر مما فيها من المكاسب. وهناك ترادف قدري ما بين (القلم) و(الألم). والقلم ثعبان تمكن الرجل من تطويعه وسحب سمومه على مر القرون ولكن المرأة تمد يدها إلى آلة لا خبرة لها فيها، وتجهل أنها سامة وأن القلم ألم. ولذا فقد دفع جيل الرائدات ثمن هذه المغامرة الجديدة. وكأنهن قد وقعن في رمال متحركة وسط صحراء مهلكة، وكل مزيد من الحركة في وسط هذه الرمال يزيد من تراكمها على المرأة حتى إنها لتخنقها أخيراً وتقضي عليها.

المرأة كائن حكواتي تعرف لغة الحكي وتحتمي بها وتعرف أسرارها ومسالكها. لكنها لم تك كاتبة، والقلم مذكر (رجل) فلما التقطته المرأة فكأنما قد التقطت حية تسعى، هذه الآلة ثعبان والكتابة خطر وجنون.

تلك هي حكاية باحثة البادية (ملك حفني ناصف 1886 - 1965) وحكاية مي زيادة (ماري إلياس زيادة 1886 - 1941). وهما كاتبتان تمثلان ذلك الجيل النسوي الذي تكشف على اللغة، ودفع حقوق هذا الكشف. وكانت حياة كل واحدة منهما هي حكاية انكتبت وكأنما صارت الكاتبة مكتوبة، والفاعلة مفعولاً بها. وهذا هو ما سنحاول تتبعه في هذا الفصل.

1 - 2 أن تتكلم المرأة في كلام لم تكن موجودة فيه فهذا معناه أنها تقحم نفسها في عالم ليس هو عالمها وأنها تنتقل بهذا من كون كان يحيط بها ويصونها إلى كون يكشفها ويتحداها، في حين إنها تتحداه.

والمرأة في صورتها الذهنية الراسخة كائن اندماجي وليست كائناً مستقلاً. إنها وسط الآخرين وفيهم ومنهم وبهم. هي بنت فلان وزوج فلان وأم فلان. حتى حينما ظهرت كاتبة وشاعرة كانت تظهر بهذه الصفة، فهي (أم عبد الصاحب الملائكة)، وهي (أم نزار) ومضى زمن لكي تظهر البنت والحفيدة التي تجرأت على حمل مسؤولية اسمها المستقل لتكون (نازك الملائكة) وليست بنت فلان أو أم فلان[3].

هي جزء من أسرة وهي داخل هذه الجماعة وفي عمقها. ولذا كانت لغتها الوحيدة هي الحكي وأداتها اللغوية هي اللسان. والحكي اندماج ودخول في الجماعة وانضواء إلى الداخل المحكم، ومن هذا الإحكام كان الحكي يجري في الليل ومع الزوج أو الولد والبنت محاطاً بالأسرة والأهل والبيت.

أما وقد شاءت المرأة أن تمد يدها إلى القلم وتكتب فإنها بهذا تخرج من زمن الحكي وتتحول من كائن مندمج إلى ذات مستقلة تتكلم بضمير الأنا وبالخطاب النهاري المكشوف.

تتحول من كائن مضاف إلى غيره، إلى كائن مضاف إليه. فهذا صالون مي وكتاب مي ومقالة مي. هذه مي زيادة الكاتبة وليست ابنة إلياس أوأم فلان. ويقابل ذلك قراء مي والمعجبون بمي من الناس الأغراب والأباعد من غير ذوي الرحم، وهم يقرؤون وليسوا مجرد سامعين مستمتعين. تتسع دوائر الاستقبال وتنفتح علاقات القول والمخاطبة، وتخرج الذات من حميمية الأسرة إلى فضاء مطلق ليس فيه قريب أو ولي أمر.

صار الأمر بلا ولي وبلا حد. وصارت المرأة هي المركز وهي المضاف إليه.

---

(3) انظر ترجمة أم نزار الملائكة لدى: عائشة عبد الرحمن، الشاعرة العربية المعاصرة 44 دار المعرفة، القاهرة، 1965.

هذا وجه مختلف لامرأة جديدة.

وكتابة المرأة هي خروج وانتقال من الذات المضافة إلى الذات المضاف إليها، من راحة القناعة ونعيم البيت المحروس والخدر المصان، حيث ستار الحكي والليل، إلى وجع الانكشاف والطريق الطويل. و(ليس من الممكن أن نخرج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع دون أن تبهرنا الأنوار فتتضعضع البصائر، ولا نعود نرى الأشياء في مكانها كما هي) ـ حسب ما تفصح عنه مي زيادة[4].

لم يكن الخروج سهلاً ولم يكن النهار الساطع رحيماً على عيني المرأة. وهناك شهادات تنقلها فاطمة الزهراء أزرويل عن نساء مغربيات يتحدثن عما جرى لهن حينما خرجن لأول مرة من بيوتهن إلى الشارع. وهي شهادات معبرة تكشف عن مخاطر التحول والانتقال. ونورد بعض هذه الشهادات لأنها تصور لنا خطورة الأمر وجديته.

تروي إحداهن وتقول:

(جئت إلى الدار البيضاء متلحفة بطانية صوف وركبت حافلة النقل ولم أكن أملك إلا ريالاً واحداً أديت منه ثمن التذكرة، وحين وصلنا لم أدر شيئاً وظللت قاعدة في (الكار) بباب مراكش وحدي حتى الظهر. ولم يقل لي أحد بأننا وصلنا. وجاءت إحدى قريبات السائق صدفة فعرفتني ورحبت بي وأخذتني معها. بعد أن أخبرها أخوها بأنهم سيعودون بي إذا أنا لم أنزل وذهبت معها وأنا أبكي... مشكلتي في الدار البيضاء أنني لم أكن أعرف الطريق، وحين بدأت أتنقل بين الأزقة... كنت أضع علامة على باب كل درب لكيلا أضيع بين الأزقة حين أعود.. أضع عود نعناع أو علامة أرسمها بالفحم على الحائط حتى

(4) مي زيادة: المؤلفات الكاملة 1/113 جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت 1982.

أتذكر طريق العودة)[5].

وتقول أخرى:

(عندما انتقلنا من المدينة الصغيرة التي تندر في أزقتها السيارات وأقمنا بالمدينة الكبيرة، ظللت أخاف الخروج لسنوات عدة لخوفي الشديد من السيارات والحافلات.. كنت أتخيل بأن كل سيارة قادمة ستدهسني فترتعش أوصالي وأعود أدراجي نحو البيت. كنت ما أكاد أتجاوز الشارع الذي نسكنه حتى أضيع ولا أعرف وجهتي. ذات يوم قدمت إحدى قريباتي من البادية، وأحببت أن أفرح بها فعرضت عليها الذهاب إلى الحمام لكي أزوق لها بعده يديها ورجليها بالحناء، خرجت أنا وقريبتي وحماتي وأطفالي قاصدين الحمام المجاور، أتعرفين..؟ امضينا نصف نهار بكامله ونحن نبحث عنه دون جدوى، وقد مررنا أمامه مراراً دون أن ننتبه إليه رغم أنني وحماتي قد غسلنا فيه عدة مرات. وأخيراً تعبنا وعدنا دون حمام.. لقد تكررت مثل هذه الحادثة مراراً، كنا نظل قاعدات في البيت وإذا ما حصل وخرجنا نضيع ولا نجد هدفنا)[6].

وتقول ثالثة:

(إنني لا زلت أخاف من الشارع وأتوجس من كل رجل ينظر إلي. ذات يوم ركبت الحافلة وحين وصلت إلى نهايتها أدركت أنني أخطأت، أتدرين ماذا فعلت...؟ أخبرت السائق بذلك وأنا أبكي بكاء حقيقياً وأشهق.. لقد ظننت أن تلك نهايتي ولم يخطر ببالي أن أعود في الحافلة نفسها إلى المكان الذي جئت منه..)[7]

ما تقوله شهادات المغربيات الثلاث هو عين ما قالته مي زيادة في

---

(5) فاطمة الزهراء أزرويل: مؤنث رأمكنة ص 57، دراسة ضمن كتاب (الجسد الأنثوي) إشراف عائشة بلعربي، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

(6) السابق 58.

(7) السابق 58- 59.

شهادتها السالفة حيث الأنوار والنهار الساطع يبهر بصائر الخارجات من الظلام الحالك حتى لا تعود العين ترى الأشياء في مكانها.

تخرج المرأة من ليل شهرزاد إلى نهار باهر ومن القرية والأسرة الأليفة إلى المدينة والشوارع، ومن الحكي إلى الكتابة والنهار الساطع.

الكتابة مدينة باهرة وشوارع مفتوحة وسيارات تدهس.

تقول المرأة المغربية: (مشكلتي في الدار البيضاء أنني لم أكن أعرف الطريق). هذه الدار البيضاء تعادل الصفحة البيضاء (النهار الساطع) حيث لا تعرف المرأة الطريق، والعين لا ترى الأشياء في مكانها.

خروج المرأة من القرية إلى المدينة هو نفسه خروجها من الحكي إلى الكتابة ومن الليل إلى النهار. خروج تدفع المرأة ثمنه بأن تضيع وبأن تبكي وبأن تخاطر وبأن تتضعضع بصائرها.

ولقد رأينا النساء المغربيات يبكين ويضطربن، ومثلهن بكت مي زيادة، ومن قبلها بكت باحثة البادية. ودفعت كل واحدة منهما حياتها وعقلها ثمناً لذلك النهار الساطع.

— 2 —

الكتابة والاكتئاب

2 - 1 لئن كان الترادف بين القلم والألم ترادفاً قدرياً فإن بين الكتابة والاكتئاب ـ أيضاً ـ علاقة تبدأ من التشابه في الجذر اللغوي وتمتد إلى الترابط شبه العضوي بين كافة أفعال الكتابة وتجلياتها وبين الاكتئاب النفسي للذات الكاتبة. والجذر (كتب و/اكتأب) لا يمثل تشابهاً صرفياً (مورفولوجيا) فحسب ولكنه ـ أيضاً ـ تفاعل دلالي وتبادل تأثيري.

وهذا تفاعل ثقافي نفساني يتجلى عند المرأة الكاتبة بشكل أوضح وأبرز من حدوثه عند غير الكاتبة أو لدى الكتاب من الرجال، وإن وجد عند أولئك وهؤلاء في أمثلة مذكورة[8].

فالكتابة عند المرأة علامة على وعي جديد يدخل عالمها النسائي الساكن الهادىء المصان. عالمها (الطاعم الكاسي) حسب الكناية عنها.

ودخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج من عالم الطاعم الكاسي، خروج من الخدر إلى الصقيع. وهذا الخروج هو هجرة من الموطن إلى المنفى. ومن هنا فإن الكتابة بالنسبة للمرأة هي منفى ومعتزل. حيث تنفصل عن موطنها القار الساكن (الحكي) إلى موطن متحرك متحول هو (الكتابة).

تعرف المرأة (الحكي) وتعودت عليه وسكنت فيه. ولكن الكتابة عالم جديد ووعي جديد يخرجها من المألوف إلى المجهول. ويحولها من حياة القناعة والتسليم والغفلة، إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها.

والوعي ـ دائماً ـ يقلق ويثير، وعدمه يريح. ومن هنا كانت كتابة المرأة انتقالاً من الراحة إلى القلق. و(القلق لا يحدث للإنسان إلا إذا أصبح واعياً بوجوده، وأن هذا الوجود يمكن أن يتحطم، وأنه قد يفقد نفسه ويصبح لا شيء. وكلما كان الإنسان واعياً بوجوده زاد قلقه على هذا الوجود وزادت مقاومته للقوى التي تحاول تحطيمه. وهذا هو السبب وراء انتشار القلق بين النساء المثقفات عنه بين النساء غير المثقفات، لأن المرأة المثقفة أكثر وعياً بوجودها عن المرأة غير المثقفة،

(8) مثل نيتشيه وفيرلين وفان جوخ، ومثل انكسارات أبي حيان التوحيدي وابن حزم وعبد الرحمن شكري وغيرهم من المبدعين الذين انتهى أمرهم إلى نتيجة تجعل الكتابة ذات علاقة شبه عضوية بالاكتئاب.

وبالتالي فهي أكثر قلقاً من أجل حماية هذا الوجود من القوى الاجتماعية التي تبغي تحطيمه).[9]

هذا كلام تقوله امرأة صرفت حياتها في معالجة مسألة المرأة ومعضلاتها النفسية والثقافية، وهو شهادة نسائية على حادثة المرأة مع الكتابة.

وحادثة المرأة والكتابة لا تقف عند ظاهرها الإبداعي وكأنما هي مجرد انجاز ثقافي، ولكنها تتعدى ذلك لتكون ضرورة نفسية أكثر مما هي ضرورة ثقافية. ولذا فإنها ترتبط بالقلق وتتشابك الكتابة مع الاكتئاب.

فالقلق يرتبط ارتباطاً عميقاً بمشكلة الحرية[10]. وكل مزيد من الحرية هو زيادة في القلق. وخروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة الليل الساتر إلى نهار اللغة الساطع جاء خروجاً يجمع بين حرية مكتسبة وبين ما لهذه الحرية من نتائج محتومة. وتنشأ عن ذلك معضلة (التكيف) التي يشرحها رولو ماي قائلاً: إن التكيف هو العصاب ذاته. (وكم هو خاطيء تعريفنا للعصاب على أنه الفشل في التكيف مع المجتمع. إن هذا التكيف هو العصاب بالضبط. إن هذا التكيف معناه أن يقبل الإنسان قتل الجزء الأكبر من وجوده من أجل الابقاء على جزء صغير جداً من هذا الوجود... وإن ما تراه من أعراض العصاب ليس إلا أعراض الإنسان الذي يحاول الحفاظ على انسانيته ووجوده... إن القلق هو حالة الإنسان عندما يصارع تلك القوى التي تحاول تحطيم وجوده).[11]

---

(9) نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل 201، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1974.

(10) من أقوال رولو ماي، انظر السابق 202.

(11) انظر: Rollo may: Existential Psychology. 81 Random House, New York 1961. نقلاً عن نوال السعداوي، السابق 200.

في حادثة المرأة والكتابة تقع المرأة الكاتبة في هذه الهوة العميقة الممتدة ما بين الهوية المكتسبة والهوية المفقودة. بين الجزء المقتول من الذات والجزء الذي يحتاج إلى صراع مرير للحفاظ عليه. ولكي تكسب المرأة شيئاً وتدخل في النهار الساطع لا بد أن تخسر أشياء. وما بين الكسب والخسارة تنشأ الكتابة في علاقة جبرية مع الاكتئاب ويتلازم القلم والألم. وتنكسر الذات المؤنثة من داخلها مثل انكسار لؤلؤة خرجت من محارتها حيث البيت والليل والستر إلى النهار والكشف والشارع الفسيح. وفي هذه الحالة لن تكون الكتابة (تجلياً لذات تفكر وتعرض وتقول ما تفكر فيه وما تعرفه، بل ستغدو مظهراً لتبعثر الذات وانفصالها عن نفسها. إنها مكان كله خارج، لا باطن له، تنبسط عليه مجموعة من المواقع المتمايزة للذات)[12].

هذا المكان الذي هو خارج لا باطن له هو مكان المرأة في الكتابة، حيث تتبعثر الذات وتنفصل اللؤلؤة عن المحارة وتخرج من رحم الحكي إلى نهار اللغة الباهر للبصائر.

هنا لن تكون الكتابة تطهيراً ـ حسب إغراء نظرية أرسطو ولكنها إيقاظ لفتنة كانت نائمة، واشعال لنار كانت خابية. هذه صفة حادثة المرأة مع الكتابة. حيث تبرز الهستيريا بوصفها (جسداً يتكلم) لكي يخترق قواعد الرمز الذكوري ويتحداها. على أن (الهستيريا في الخطاب النسوي أصبحت ذات دلالة لأنها صارت تخلخل الطبقيات وتتحدى أنظمة المعنى الجديد)[13].

---

(12) كلمات من ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص 53، من ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1986.

(13) انظر: C.B. Burroughs and J.D. Ehrenreich: Reading The Social Body 167 University of Iowa, Iowa City 1993.

وهذه الخلخلة التي تتعرض لأنظمة الدلالة وطبقيات المعنى لا تفضي إلى نصر مؤزر، ولكنها تحدث صدعا في الذات تحول بينها وبين التكيف مع الوضع الطارىء، وتتعرض المرأة حينئذ لحكم قاس تمارسه الثقافة ضدها. وعلى الرغم من التصور الطبي المسلم به من أن الهستيريا ليست سوى رد فعل على ضواغط الظروف إلا أن جنس المرأة وصورتها ترتبطان في الذهن الثقافي بصورة وبتهمة الهستيريا. وفي حالة المرأة (يجتمع التصور العيادي ـ الطبي ـ عن الأنثى كحالة هستيرية، مع النموذج الثقافي الشائع عن جنس النساء ـ كما تطرحه مسرحيات إبسن مثلا ـ مما يحدد ويعزل المرأة التي تعجز عن التكيف).(14)

وتأتي اللغة لتكون أداة لهذه الهستيريا ومادة للجنون. وحسب تعبير فوكو فإن (اللغة هي البنية الأولى والأخيرة للجنون، وهي الشكل التكويني له. وعلى اللغة تتأسس كل المدارات التي بها يفصح الجنون عن طبيعته).(15)

اللغة ـ إذن ـ مادة كيمائية جاهزة للجنون. وبذا فإن العلاقة ما بين الكتابة والاكتئاب هي طبيعة في الفعل الإبداعي، وهي مصيدة قدرية تتربص بالمرأة التي خرجت للتو إلى النهار الساطع.

2 - 3 هناك حكاية قديمة تروي حادثة معبرة عن علاقة المرأة مع الألم، وهي تحكي عن امرأة عجوز كانت تجلس وحيدة أمام المدفأة، ودخل عليها ضيف راحت تحييه وترحب به. وكان (الموت) هو اسم هذا الضيف. لم تكن العجوز خائفة من ضيفها فهي تعتبره رمزاً للحياة

---

(14) السابق 171.

(15) انظر: M. Foucault: Madness and Civilization, Trans. by R. Howard Random Housse, 1965.

مثلما هو علامة على الممات. وهي على يقين أن الموت هو السبب في كل الابتسامات مثلما أنه سبب للدموع. ولذا فإنها رحبت بضيفها من أعماق قلبها وأبلغته أنها تكن له محبة خاصة في كل حياتها، مع بزوغ بذورها، ومع فشل زراعتها، مع ميلاد أطفالها ومع مماتهم. ولذا فإنها تقول له إنه صديق حميم لها وأنها تعرفه جيداً. لقد تسبب لها بدموع كثيرة وجعلها ترقص من أعماق روحها. ولذا فإنها تدعو ضيفها إلى الرقص معها حيث تعرف كل حركات الرقصة وتجيدها[16].

تعرف المرأة الألم ورموز الألم والعذاب ولذا فإنها ترحب به وبرموزه. وفي هذه الحكاية ترحيب لا مرية فيه. وعن هذا الترحيب تتأسس علاقة راسخة ما بين الحزن والمرأة. وفي ذلك تقول عائشة التيمورية:[17]

إني ألفت الحزن حتى إنني　　　لو غاب عني ساءني التأخيرُ

وتمر نازك الملائكة في صراع طويل مع الحزن ينتهي بأن تغني له[18] وترحب به مثلما رحبت العجوز بضيفها (الموت). ومثلما كان وجود الخنساء في اللغة ليس سوى احتفال بالحزن وحياة مع الألم. ومع بروز المرأة العصرية الكاتبة برز الحزن رفيقاً لها وعلامة على حياتها. ويقرر أحد الباحثين قائلاً: (في مراجعة شاملة للأدب النسوي المعاصر منذ فجره حتى أوائل الحرب العالمية الثانية يتبدى طابع حزين منقبض يغمر أدب المرأة ويكاد يصبغه بصورة مظلمة قاتمة)[19].

---

(16) انظر: C.P. Estes: Women Who run with the Wolves. 162 Rider, London 1993.

(17) الجندي: أدب المرأة العربية 123 مطبعة الرسالة، القاهرة د.ت.

(18) نازك الملائكة: شجرة القمر 52 (خمس أغان للألم)، دار العلم للملايين، بيروت 1968.

(19) الجندي: أدب المرأة العربية 121 وقارن ص 132.

ولم يك شعر عائشة التيمورية وأدبها سوى استجابة للحزن الذي فجر روحها وكسا لغتها.

وهذا الحزن ليس مجرد تاريخ لحوادث الحياة وظروفها ولكنه عمق ثقافي ونفسي يجعل مي زيادة تقول: (إن تاريخ المرأة استشهاد طويل)[20]. ويتجاوب معها قول الفرنسية لويز ميشال: (ليس من ألم يضاهي ألم المرأة)[21].

وتقول مي في مقدمة ترجمتها لـ(ابتسامات ودموع): (كنت كئيبة. كنت أكتئب لغير سبب)[22].

ويزداد حزنها مع ازدياد وعيها ومع نمو تجربتها مع الكتابة. وهو نمو أوصلها إلى منعطف خطير تحدثت عنه قائلة:

(قرب منعطف السبيل عندما تمثلت انقضاء الماضي، وجمود الحاضر، واستحالة السير إلى الأمام، لم يبق لي سوى اختيار إحدى الميتتين: ميتة طويلة مفعمة بحشرجة القنوط، وميتة الانتحار السريعة المنقذة)[23].

وفي طريقها إلى الموت المفعم بحشرجة القنوط كانت تعيش عذابها وألمها واكتئابها، وتقول:

(إني أتعذب أشد العذاب، إني لم أتألم أبداً في حياتي كما أتألم

---

(20) مي زيادة: كلمات وإشارات 33 مؤسسة نوفل، بيروت 1975.
(21) روجيه جارودي (رجاء جارودي) في سبيل ارتقاء المرأة 45، ترجمة جلال مطرجي، دار الآداب، بيروت 1982.
(22) مي زيادة: ابتسامات ودموع 15، منشور ضمن المؤلفات الكاملة جـ2، مؤسسة نوفل، بيروت 1975.
(23) مي زيادة: ظلمات وأشعة 102 (ضمن السابق).

اليوم ولم أقرأ في كتاب من الكتب أن في طاقة بشر أن يتحمل ما أتحمل. إن هناك أمراً يمزق أحشائي ويميتني في كل يوم بل في كل دقيقة. لقد تراكمت عليّ المصائب في السنوات الأخيرة، وانقضّت عليّ وحدتي الرهيبة التي هي معنوية أكثر منها جسدية فجعلتني أتساءل كيف يمكن عقلي أن يقاوم عذاباً كهذا..)[24]

تلك كانت كلماتها الأخيرة حيث نهاية الكتابة وغاية الاكتئاب. وهي خاتمة تماثل خاتمة باحثة البادية، التي بعثت إلى (مي) رسالة كتبتها في لحظات اختلستها من بين ركام حزنها وضواغط آلامها. تقول باحثة البادية مخاطبة مي: (آلامي أيتها السيدة شديدة، ولكني أنقلها بتؤدة كأني أجر أحمال الحديد... ... إن قلبي يتصدع من أحوال هذا المجتمع الفاسد).[25]

وتنتهي باحثة البادية مضطربة الأعصاب مثلما تنتهي مي في مستشفى الأمراض النفسية.

— 3 —

تعقيم المرأة

3 - 1 لم يكن الاكتئاب مجرد حلية تتحلى بها الكتابة النسائية، لقد كان نتيجة. وهي نتيجة تبدو الآن وبعد زوال الحدث طبيعية ومتوقعة ذاك لأن دخول المرأة إلى الكتابة هو دخول في منافسة سافرة مع الثقافة الذكورية. هذه الثقافة الراسخة والمهيمنة، وهذه الثقافة التي احتكرها

(24) نقلاً عن أنور الجندي: أدب المرأة العربية 132.

(25) مي زيادة: المؤلفات الكاملة، رسالة باحثة البادية إلى مي 151/1.

الرجل لنفسه على مدى قرون. ولم يك من السهل خطف القلم من يد الرجل. ولقد احتاج هذا إلى ثمن باهض دفعته المرأة كاملاً ووافياً.

ولم يسلم الرجل بالأمر فقد جابه المرأة مجابهة شرسة كما أن الثقافة ذاتها لم تسلم قيادها للأنثى. وهي ثقافة تمكنت الذكورة منها حتى جعلتها مركباً صعباً وشعاباً وعرة. وكان لكل ذلك أثره على جيل النساء الرائدات.

ومن وسائل الضغط التي واجهتها المرأة الكاتبة ما يلي:

أ ـ اتهامها بأن رجالاً يكتبون لها.[26]

ب ـ تزهيدها في الكتابة وتخويفها منها.[27]

ج ـ تعريضها لليأس من شباة القلم.[28]

د ـ إيصالها إلى حافة الجنون كما حدث لباحثة البادية ومي زيادة.

هـ ـ اتهامها بالتطفل على الكتابة، وأن العلم والثقافة ليسا للمرأة وأن كتابتها دلع.[29]

هذه اتهامات عامة تتعرض لها كل امرأة تدخل عالم اللغة الذكوري، وتتعرض بسببها إلى ضواغط نفسية واجتماعية لطردها من امبراطورية الرجل اللغوية.

ويبلغ الأمر حداً يمس الذات الأنثوية في الصميم. مثلما جرى لباحثة البادية التي تزوجت من أحد شيوخ البادية، وكان لطيفاً معها ولم يحاول منعها من الكتابة والنشر. وهذا موقف طربت له مي زيادة وأعلنت ثناءها على هذا الزوج النبيل.[30]

---

(26) جرى ذلك على وردة اليازجي التي اتهمت بأن أباها وأخاها يكتبان لها الشعر.

(27) انظر حكاية لبيبة هاشم عند أنور الجندي: أدب المرأة العربية 42.

(28) مي زيادة: كلمات وإشارات 39.

(29) مي زيادة: المؤلفات الكاملة 148/1.

(30) السابق 176/1.

ولكن ذلك لم يكن سوى نبل ظاهري. فالرجل لم يتسامح معها من دون سبب. وهذا الذي سمح لها بالكتابة حرمها من أهم ما تطمح إليه الأنثى وهو (الأمومة). ولذلك حكاية حزينة دفعت باحثة البادية عقلها وحياتها ثمناً لها.

ذلك أن الشيخ عبد الستار بك الباسل قد تزوج ملك حفنى ناصف (باحثة البادية) بعد زواج سابق كان له منه بنت. وقد طلق زوجته الأولى وأخلص نفسه لباحثة البادية. غير أن هذا الزواج لم يفض إلى إنجاب. وسرت إشاعات تقول إن باحثة البادية امرأة عاقر. وظلت المرأة تعاني من هذه الإشاعات سبع سنوات تجرعت فيها مرارة الألم والحرمان وقسوة الكلمات والهمسات والنظرات إلى هذه المرأة العقيم. وكأن ذلك سخرية من هذه المرأة المدعية التي تتباهى بثقافتها وقلمها وتدعي العلم والمعرفة بالبشر وأحوالهم، وهي مع هذا عقيم عاجز لا تنجب ولا تتحرك في جوفها حياة.

وظلت صفة العاقر تحاصرها وتعصر روحها، وزاد من وجع الحياة حولها أن قام الشيخ عبد الستار بإعادة زوجته الأولى أم البنت.

وتذهب باحثة البادية إلى طبيب وذلك بعد سنوات من الانتظار واليأس، فيكتشف الطبيب أن المرأة لم تكن عاقراً ولكن العاقر هو زوجها الذي كان قد تعرض لحادثة أجري له بسببها عملية جراحية عاد بعدها عقيماً[31].

وكانت النتيجة هذه أقسى على باحثة البادية من كل ما جرى لها من قبل، وارتدت على نفسها وحياتها تتجرع مرارة هذا الألم الذي قضى عليها أخيراً وأسلمها إلى نهاية المطاف حيث انهارت أعصابها وماتت منهارة مكسورة.

---

(31) الجندي: أدب المرأة العربية 125.

هنا نشهد حادثة مأساوية يتم فيها تعقير المرأة عن عمد، ويتم فيها قتل أنوثة الأنثى، وحرمانها من صفة الأمومة، وكأنما هم قد سلبوا منها أهم وظيفة من وظائفها وذلك بتحويل جسمها إلى جسد كاذب الأنوثة. وكأنما أنوثتها مجرد شكل خارجي خادع. فهي ليست برجل فتعامل معاملة الرجال وليست بأنثى فيعمل جسدها عمل الجسد المؤنث. وهذا اخراج لها من الجنس البشري الطبيعي.

وكأن ثقافة الأنثى هي هذا الوجه الخادع المزيف جسد كاذب وكأنما هو فجر كاذب لا يفصل بين ليل ونهار.

إنه قتل معنوي متعمد حرم المرأة من حقها الطبيعي وسلب منها أهم عناصر وجودها وتركها جسداً بلا وظيفة. وجعل حياتها تقوم على الوهم والزيف وعرّض معنوياتها لتعذيب متواصل من خلال تجييش كل ما حولها من عيون ولغات وظروف جميعها تردد وتضغط على ضميرها بصفة (عاقر) ونضبت بذلك مصادر وجودها وظروف فعلها. وأفسدوا عليها قيمة الكتابة والإبداع. إذ ليس لعاقر عقيم أن تبدع. وكيف بعاجزة عن الإنجاب أن تنتج فكراً وأدباً وهي امرأة من جسد عاجز...!

تم ـ إذن ـ تعقيم الإبداع ولجم شباة القلم كعقاب ذكوري لامرأة حاولت الدخول إلى امبراطورية الفحول ومنت نفسها بخطف القلم من بين براثن ملك الغابة فتحول القلم إلى ثعبان نهش جسد المرأة حتى أفناه.

— 4 —

تأنيث المكان

4 - 1 أسست مي زيادة صالوناً أدبياً ضم وجوه المجتمع الفكري في القاهرة في زمنها مثل لطفي السيد وخليل مطران واسماعيل صبري

وشبلي شميل وداود بركات وأنطون الجميل ومصطفى صادق الرافعي والعقاد ويعقوب صروف ومصطفى عبد الرازق[32]. يجتمعون يوم الثلاثاء في ضيافة هذه الفتاة الخارجة للتو إلى نهار اللغة الساطع.

وهؤلاء كلهم رجال يمثلون ثقافة الفحل بكل ما فيها من تاريخ وتقاليد ورسوخ. ولذا فإن هذا الصالون بالنسبة لهم ولثقافتهم يمثل منعطفاً في العلاقات الحضارية بين الجنسين. إذ تتحول سيادة المكان إلى (المرأة) وتصبح الأنثى علامة على ظرف جديد تكون فيه هذه الفتاة الغضة رئيسة للمجلس وسيدة للموقع وأميرة للخطاب الدائر بين المشاركين الذكور ومن هنا تغنى شاعر المجلس اسماعيل صبري قائلاً[33]:

روحي على دور بعض الحي هائمة كظاميء الطير تواقاً إلى الماءِ
إن لم أمتِّعْ بمي ناظريَّ غدا أنكرتُ صبحك يا يوم الثلاثاءِ

هذه أبيات تكشف عن انبهار الثقافة الذكورية بهذه الحادثة الثقافية الجديدة. حادثة تأنيث المكان وبروز النص المؤنث في مواجهة واقعية أمام ثقافة الفحول. وكأن ذلك ترجمة عملية لحكاية الجارية (تودد)[34] التي واجهت الرجال الراسخين في عصرها في مجلس الخليفة هارون الرشيد وانتهت معهم بأن أخرجتهم عراة منكسي الرؤوس واحداً وراء الآخر بعد أن هزمتهم وعرت زيفهم. وإن كانت حكاية (تودد) حكاية أفرزها الخيال النسائي كرمز لتوق الأنثى للحصول على موقع في الثقافة الذكورية، فإن صالون مي زيادة هو بعث واقعي لذلك الخيال البعيد، وهو ترجمة عملية لتحويل الرغبة إلى فعل. كما أنه ـ أيضاً ـ إعادة صياغة لأدبيات (ألف ليلة وليلة) التي كانت تقوم على خطاب محجوب تتكلم

(32) السابق 83.
(33) السابق 131.
(34) تحدثنا عنها في الفصل الثالث.

فيه الأنثى بحديث خصوصي تحكي فيه إلى مستمع أوحد في مكان مغلق. بينما يقوم صالون (مي) على خطاب مكشوف تتحدث فيه المرأة بحديث لا يقوم على (الحكي) ولكنه يتخذ من الحوار وتبادل المخاطبة وسيلة للغة أنثوية / ذكورية متبادلة في مكان مفتوح وبحديث معلن.

فالصالون ـ إذن ـ هو بمثابة معادل لغوي (نصٌ حي) تتبدل فيه علاقات السيادة والسيطرة وعلاقات الإلقاء والاستماع.

وهو بهذا يكون تحدياً للرمز الذكوري والفحولة الثقافية من جهة سيادة الرجل على اللغة والمكان واستحواذ الرجل على ضمير الخطاب اللغوي واحتكاره المواقع وتفرده في إدارتها. وظهور مي زيادة في الصالون هو علامة هذا التحدي وهو لغة العلاقة الجديدة التي عبثت بالأدوار التقليدية الراسخة.

4 - 2 يتبدى الصالون على أنه اكتساح أنثوي لمملكة الرجل، ويظهر حضور أقطاب الرجال إليه وانبهارهم به وبصاحبته وكأنما هو تسليم من الرجل بهذا المتغير الحضاري الجديد. ذاك هو ظاهر الصورة.

أما حقيقة الأمر فهي أن المرأة حينما خرجت من عباءة شهرزاد حيث الخدر الخصوصي والنص المغلق، إلى صالون مي ونهار اللغة الساطع، كان وراء ذلك وبين يديه تحول نوعي من حال إلى حال. كانت الحال الأولى تقوم على (ذات) محروسة من داخلها ومن حواليها، وهذه الذات المحروسة هي الذات الأنثوية التي عرفتها المرأة على مر القرون وتعودت عليها.

أما الحال الثانية فهي صفة جديدة تحتاج المرأة إلى مواجهة شروطها والتعرف على ظروفها مع ما يلازم ذلك من مخاطر غير محسوبة ومن مفاجآت غير متوقعة. وكأنما (الذات) قد خرجت إلى عراء وانكشاف لم تحسب لهما حساباً. وهذا ما عبرت عنه مي زيادة في قولها

الدال: (ليس من الممكن أن نخرج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع دون أن تبهرنا الأنوار فتتضعضع البصائر، ولا نعود نرى الأشياء في مكانها كما هي)[35].

وليس الأمر مقتصراً على حيرة المرأة ومعاناتها لشروط التكيف مع وضعها هذا، ولكننا سنجد الرجل - أيضاً - يتصدى لهذا الطارىء الثقافي ويحاول سد الطريق أمام المرأة - بوعي أو بغير وعي.

وأولى وسائل الرجل ضد هذا الحادث الأنثوي هي في عدم أخذ المرأة مأخذ الجد. وكدليل على ذلك نقف على كلمات كتبها العقاد عن أدب مي زيادة يقول فيها: (جعلت «مي» مباحثها كلها سمراً مؤنساً وصيرت الدنيا كلها غرفة استقبال لا يصادف فيها الحس ما يصدمه ويزعجه، أو هي صوَّرتها متحفاً جميلاً منضوداً لا تخلو زاوية من زواياه من لباقة الفن وجودة الصنعة. فإن كان للمنظر من مناظر الدنيا حسنه ورواؤه ففيهما الكفاية وعليهما مزيد من مهارة التنسيق وبراعة الترتيب تجود به الآنسة من عندها. وإن لم يكن له هذا النصيب من الحسن والرواء فلن يحرم في المتحف المكان الممهد ولا الإطار المحلى، ولكنه ينالهما وعليهما مزيد من مهارة التنسيق وبراعة الترتيب أيضاً: غطاء موشى سمين.

وكن من شئت من أصحاب الآراء الشديدة أو الرقيقة، الشاذة أو المطردة، السابقة أو المتخلفة، ثم اقرأ كتابة الآنسة مي لا تجد فيها ما يغضبك أو تظن أنه مناقضة مصوبة إليك في هوى نفسك ومنزع فكرك. وليكن لك رأيك في أسلوب الكتابة، أو نمط التفكير، أو صيغة التعبير، فما من كاتب إلا وللناس في أسلوبه وتفكيره وصيغ تعبيره آراء لا تتفق. أما الإنسان في «مي» ذلك الكائن الشاعر الكامن وراء الكاتب منها

(35) مي زيادة: المؤلفات الكاملة 113/1.

والمفكر والمعبر ـ فلا يسع الآراء المتفرقة إلا أن تتفق فيه وتصافحه مصافحة السلام والكرامة)[36].

من الواضح هنا أن العقاد يغتصب الكلام اغتصاباً، ويتحايل على ألا يقول شيئاً عن أدب مي زيادة، وهو لا يفعل شيئاً سوى أن يعبث مع اللغة ويدغدغ الكلمات. وقصارى فعله أنه جعل ثقافة الكاتبة مجرد (غرفة استقبال) وجعلها متحفاً جميلاً ومجلس سمر وتأنق. إنه لا يرى من ثقافة «مي» سوى ذلك (الصالون) وذلك الجسد الجميل الذي يعطر المجلس ويحليه. والعقاد هنا لا يناقش ولا يداخل لغة مي زيادة. إنه ـ فحسب ـ يتغزل بذلك النص الأنثوي الأنيق. ثم يشيد بما سماه (مهارة التنسيق) و(براعة الترتيب) ويكرر ذلك مرتين. وكأنه يعيد صاحبة الصالون إلى بيتها حيث المرأة البارعة في الترتيب، والماهرة في التنسيق إنها (سيدة البيت) وليست بسيدة اللغة.

ويعزز العقاد موقفه من المرأة وعدم تقبله لها كقيمة ثقافية جادة فيقول في موقع آخر:

(إننا في عصر يميل إلى محاباة المرأة فيما يكتب عنها من آراء فلسفية كانت أو اجتماعية. لأن آداب الأندية توشك أن تبغي على آداب الكتابة ومباحث الفكر فيحبس الكاتب قلمه عن كل ما يغضب المرأة ولا يوافق دعواها كما يحبس لسانه عن ذلك في أندية الأنس ومجالس السمر، ويكتب حين يبحث في مسائل الاجتماع بقلم السمير الظريف لا بقلم الناقد الأمين)[37].

يقول العقاد هذا الكلام الذي هو بمثابة اعتراف ذاتي وشهادة على النفس لأنه هنا يصف حاله ويصنف كلامه السابق عن (مي زيادة)، بما

---

(36) عباس محمود العقاد: فصول من النقد 240، تقديم محمد خليفة التونسي، مكتبة الخانجي، مصر ومكتبة المثنى، بغداد، د.ت.

(37) العقاد: مطالعات في الكتب والحياة 155، دار الكتاب العربي، بيروت 1966.

أنه كلام محاباة وبما أنه كلام (السمير الظريف لا الناقد الأمين). وكلامه عنها ليس سوى شيء من آداب الأندية وليس من آداب الكتابة. ويكفي أنه ليس بالقول (الأمين). بمعنى أنه هنا يحوّل مفهوم(المرأة الكاتبة) إلى مجرد (دمية ثقافية) لا يتعامل الرجل معها معاملة الجد لأنها لما تزل مجرد (حريم ثقافي) لا يصدق عليها ولا يحق لها ما للرجل وما للأدب والثقافة من شروط ليس للمرأة موقع فيها.

إنها صالون أنيق وليست قلماً كاتباً، وهي جسد جميل وليست عقلاً جاداً. والكلام عن أدبها ما زال ضرباً من التغزل والتعشق مثلما هو الحديث عن جسدها. وكل قول عن المرأة يتحول ـ أخيراً ـ إلى جسدها ويكون النقد والفكر غزلاً وتشبيباً إذا ما كان موضوع الحديث هو كتابة المرأة.

4 - 3 يقوم الصالون على أساس أنه صالون (مي زيادة) ولكن السؤال الذي ينهض بين يدي هذه الوجاهة النسوية هو: لمن السيادة في هذا الصالون.. من يتكلم ويشرّع لغة المكان ويؤسس ذهنية المجلس...؟

هل سيبرز الصالون على أنه أرض نسائية محررة...؟ أم أن الرجل يعود إلى الحقل ليقطف الثمار ويفرض سلطته على المكان، كما هو شأنه ودائب طبعه وطبيعة الثقافة التي هي أولاً وأخيراً ثقافة الرجل..؟

هذه أسئلة تقوم في وجه مشروع مي زيادة ومحاولتها تأنيث المكان.

تفتح (مي) صالونها فيدلف إليها الرجال، رجال العصر الراسخون رسوخ رجال حكاية الجارية (تودد). وإن كانت (تودد) قد هزمت رجال عصرها فإن هؤلاء الرجال يعودون بعد قرون ليثأروا لهزيمتهم التاريخية ولينتقموا من (تودد) من خلال (مي).

يدخل الرجال إلى صالون (مي) لكي يملؤوا المكان بالصوت المذكر وباللغة المذكرة وبالعيون الرجالية المظفرة دائماً في كل غزواتها ومضارباتها.

هكذا تتحول أرض الصالون: امرأة وسط رجال، جسد أنثوي غض وشهي وسط موج من العيون الشرهة واللغة الغزلة، تتجه كلها نحو هذا الزاد المثير الذي يغري ويغوي.

هذا جسد مؤنث ولذا فإنه مائدة شهية من جهة ونشاز ثقافي من جهة أخرى. وهذا ما يجعل اللغة في الصالون تتحول لتكون ـ مثل لغة العقاد ـ خطاباً غزلياً لاهياً غير جاد.

وتقع المرأة بين نظرتين فهي جسد شهي، وهي نشاز ثقافي. ومن هنا فإن رجال الصالون يتخذون (مي) علامة لغوية معشوقة من جهة ومضطهدة من جهة أخرى. ويعطونها السيادة لتعطيهم المتعة، ويمنحونها عيونهم وإعجابهم وتوددهم المتخضع لها وهم عتاة الرجال وفحول العصر، لكي تلهمهم أروع ما في لغتهم الإبداعية، كما صار مع الرافعي مثلاً.

إنهم يأكلون جسدها ويوقدون لغتهم بنار هذا الجسد التي تشعل إبداعهم وتؤجج بلاغتهم برحيق دمها ونسغ عواطفها.

ويتقاطر الرجال واحداً تلو واحد في عشق سيدة الصالون والتوله بها وحبك خيوطهم حولها.

كل واحد منهم يعشق الآنسة ويسعى إلى الاستحواذ عليها.

كل واحد يريد أن يكون سيد السيدة وأمير الأميرة (شاهنشاه الصالون).

ذاك طريق وحيلة للرجل يبتكرها كي يسترد حكمه على المكان وسيادته على الصالون. وإذا ما امتلك الآنسة واحتواها فإنه بذا يتسيد

الموقع ويسترد الأرض المحررة للتو من هذه الأنثى، ليعيدها إلى امبراطورية الفحل التي لا تسلِّم للمرأة بأي زمام من أزمة اللغة التي لما تزل لغة الذكور دون الإناث.

بذا يتحول الجسد ليكون زينة المكان وليس سيد المكان.

هذه هي المرأة في خطاب الرجل: معشوقة موؤودة. ومنذ بدايات الشعر واللغة فإن كل كلام للرجل عن المرأة هو خطاب غزلي، كان ذلك في القدم وهو كذلك مع عصر (مي) كما رأينا من العقاد الذي لم يستطع إخفاء تغزله وهو في المعلن من الأمر يتكلم بلسان النقد والفكر المتظاهر بالجد، وهو كذلك في شعرنا المعاصر حيث المرأة ليست سوى جسد ترسمه كلمات الفحل الذي لم يترك نهداً أسود أو أبيض إلا وزرع فيه راياته، ولم تبق زاوية في جسد جميلة إلا ومرت عليها عربات هذا الفحل إلى أن فصَّل عباءة من جلد النساء وبنى أهراماً من الحلمات[38].

تظل المرأة جارية سواء فتحت صالوناً في قلب مدينة القاهرة المعاصرة، أم تغشاها خدر في قصر شهريار، سواء حكت ألف حكاية وحكاية لتلهي وحشها الكاسر أم كتبت أدباً نسوياً جديداً لم يأخذه فحول العصر مأخذ الجد.

4 - 5 يتم وضع المرأة في سياقها الذي لا خيار لها فيه. ولا بأس أن تحضر في المكان وأن يتسمى المكان باسمها، ولكنها ستحاط بسياج مذكر وستكون مفردة أو كلمة في جملة مذكرة.

امرأة وصالون، وفوق ذلك رجال يذكّرون المؤنث ويرجّلون المكان.

---

(38) الإشارات هنا إلى قصيدة نزار قباني (الرسم بالكلمات) ديوان الرسم بالكلمات ص ص 14 -17، منشورات نزار قباني، بيروت 1973.

إنها لا تختار سياقها ـ وإن أسست صالونها ـ ولو استعرنا كلمات من فوكو لوجدناها تصف حال الذات التي يتحدد موقعها بما (يُسمح لها بأن تحتله إزاء مختلف الميادين والموضوعات، فهي ذات تسأل تبعاً لمجموعة من الرموز الصريحة أو الضمنية، تصغي حسب برنامج إعلامي معين، إنها ذات تنظر حسب قائمة للسمات والملامح المميزة، وتلاحظ حسب نمط وصفي محدد، وتوجد على بعد إدراكي، أمثل تحدد نهاياته أبسط معلومة صحيحة، تستخدم وسائل آلية تحور سلم الإعلام وتغير موقع الذات إزاء المستوى الإدراكي المتوسط أو المباشر)[39].

يتكلم فوكو في مسألة غير مسألتنا ولكن توصيفه هذا ينطبق على حال الذات المؤنثة في اندماجها غير الواعي داخل أنظمة السياق الذكوري المهيمن، وفي عدم قدرتها على الاستقلال والتحرر من هذا السياق، هذا ما يصدق على مرحلة مي زيادة وجيلها في الأقل.

ومن علامات هذا الانضواء القسري أن الضمير اللغوي عند (مي) لما يزل مذكراً، ومثلما وقعت هي ذاتها في صالون عنوانه مؤنث ولكن ضميره ومضمونه مذكر، فإنها تضع الجنس النسوي لغوياً في سياق مماثل. ولنقرأ هذه الفقرة مما يكشف هيمنة الضمير الذكوري على اللغة التي تبدعها المرأة، وعلى احتواء التذكير للأنثى وتسييجه لها، نقرأ لمي كلاماً عن الأديبة الفرنسية (مدام ده سفينيه) تدخل فيه الأنثى في سياق مذكر فتقول:

(قالوا إن مدام ده سفينيه مخبر بارع يلتقط الأخبار من جميع الدوائر ويدونها بأمانة مع جمال في الأسلوب وأناقة في الألفاظ ليبعث بحوادث المدينة إلى أصدقائه الريفيين. وكل ذلك صحيح، غير أنني أرى قلب مدام ده سفينيه منهل تفوقها. الكاتب الأول هو الكاتب المحب

(39) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة 51.

والكاتب المخبر يأتي بعده. الكاتب الأول هو الذي يكتب مدفوعاً بعواطفه ليعبر عن عالم وجد وحنين ولأن نفسه تلتهب شوقاً).[40]

في هذا الاقتباس تقع الأنثى في مطلع الكلام مثلما كانت مي سيدة الصالون، ولكنها تتحول إلى كائن مذكر وتفقد أنوثتها لتصبح رجلاً فهي (مخبر) وهي (كاتب) وهي (محب)، وكل الضمائر في هذا الخطاب ضمائر تذكير، ولا وجود للمفردة المؤنثة ولا لصفات أو ضمائر التأنيث، وفي ذلك تفقد المرأة أنوثتها بمجرد أن تدخل في اللغة. وكأن اللغة مجمع ذكوري ـ أو هي بالأحرى كذلك ـ وكل استعمال لغوي هو بالضرورة تحويل ذكوري. وكان من الممكن عملياً أن تقوم (مي) بتأنيث الصفات والضمائر في هذه الفقرة مثلما كان من الممكن تأنيث الصالون ولكن هذا لم يحدث، لأن الذات المؤنثة لم تبلغ لحظة الاستقلال الحقيقي والوعي الحقيقي بذاتها وبأنوثتها في مواجهة ذكورية اللغة وذكورية المكان. ولأن الذات خاضعة لشرطها الحضاري النفسي حيث تنظر حسب قائمة للسمات والملامح المحددة، وتصغي حسب برنامج إعلامي معين. هو ذاك السياق الذكوري الذي تنطفي أمامه الأنوثة والذات المؤنثة.

هذه واقعة مجازية معبرة تفضي إلى مصير قدري نهائي ينتهي بمي زيادة إلى الوقوع نهائياً بين يدي الرجل والاندماج في سياقه، فتكتب في أواخر حياتها رسالة إلى الرجل تقول له:

(سأدعوك أبي وأمي، متهيبة فيك سطوة الكبير وتأثير الآمر.

وسأدعوك قومي وعشيرتي. أنا التي أعلم أن هؤلاء ليسوا دوماً بالمحبين. وسأدعوك أخي وصديقي. أنا التي لا أخ لها ولا صديق،

---

(40) مي زيادة: الصحائف 62 (المؤلفات الكاملة جـ2).

وسأطلعك على ضعفي واحتياجي إلى المعونة. أنا التي تتخيل فيك قوة الأبطال ومناعة الصناديد.

سأستعيد ذكرك متكلماً في خلوتي لأسمع منك حكاية همومك وأطماعك وآمالك. حكاية البشر المتجمعة في فرد واحد، وسأستمع إلى جميع الأصوات علّي أعثر فيها على لهجة صوتك، وأشرح جميع الأفكار وامتدح المصائب من الآراء ليتعاظم تقديري لآرائك وأفكارك. وسأبتسم في المرآة ابتسامتي في حضورك، سأتحول من نفسي لأفكر فيك، وفي غيابك سأتحول عن الآخرين إليك لأفكر فيك).[41]

هنا لحظة الحسم، حيث تندمج كلياً في الرجل وتتحول إليه: (سأتحول من نفسي لأفكر فيك).

تتحول الأنوثة إلى السياق المذكر. فالرجال هو البشر كل البشر في فرد واحد. وهو الأصوات كلها في نبرة واحدة مذكرة.

هذه مي زيادة التي ابتدأت حياتها بعنوان مؤنث طامح كتبت تحته هذه العبارات:

(إذا أحبت المرأة ذاتها حباً رشيداً كانت لنفسها أباً وأماً وأختاً وصديقة ومرشدة وأتمت ملكاتها بالعمل وضمنت استقلالها بكفالة عيشتها).[42]

كان هذا هو اعلان الأنوثة وشرطها حيث تستقل المرأة وتتكفل بنفسها شريطة أن تحب ذاتها حباً رشيداً.

هذا الشرط: الحب الرشيد.

---

(41) الجندي: أدب المرأة العربية 129، ولم يشر المؤلف إلى مصدره عنها. وهذا هو طبع المؤلف في هذا الكتاب الذي ينقصه التوثيق والتحليل ولكنه غني بالمعلومات المفيدة.

(42) مي زيادة: المؤلفات الكاملة 653/1.

فهل يا ترى عجزت المرأة عن تحقيق شرط (الحب الرشيد) وبذا انتهى اعلان (مي) إلى انتكاسة مأساوية حيث راحت تصرخ بالرجل وتستغيث به ليكون أباها وأمها وعشيرتها وذاتها التي تفديه بروحها وبنفسها. ولم تفلح أبوتها لذاتها ولا كفالتها لمعاشها...

هل حبها لذاتها لم يكن رشيداً...؟

أم أن الرجل تدخل بينها وبين ذاتها فأفسد عليها هذا الحب...؟

إن دلالات العلاقة التي كانت تدور في صالون (مي) كانت تكشف عن تعلق عاطفي واضح أظهره عدد من الرجال رواد الصالون، ولكنه تعلق عشق ولم يكن تعلق محبة. ولم يكن أحد من أولئك الرجال يرغب بأن تكون (مي) زوجة له.[43]

كانوا يعشقون الجسد الغض الجميل واتخذوا أدب مي وصالونها وسيلة إلى ذلك الجسد، وتملقوا عقلها وثقافتها محاباة واستهتاراً بها، وكان الغرض والغاية غير العقل وغير الثقافة.

ولقد أدركت (مي) ذلك وفهمته بفطرتها الأنثوية الثاقبة ففرت منهم بروحها وخيالها ولجأت إلى رجل بعيد من وراء المحيطات هو جبران خليل جبران. ونادت عليه واستغاثت به ليأخذ بيدها ويمنحها الحب الذي تستحقه ذاتها ـ لا مجرد جسدها ـ ولكن جبران نفسه ـ أيضاً ـ يرد أملها ويكسر توقها فيلمح لها في إحدى رسائله أنه ليس طالب زواج[44]. وكأنها بذلك قد استجارت من الرمضاء بالرمضاء. وتنتهي من دون حب ومن دون رجل وقد فقدت ذاتها لأنها فقدت (الحب الرشيد) أو لعلها لم تصل إليه ولم تبلغ مشارف هذا الحب المثالي.

---

(43) الجندي: أدب المرأة العربية 130.
(44) السابق 130.

وهنا تنتهي المرأة فريسة للرجل الذي عاقبها أقسى عقاب لأنها تسللت إلى مملكته وتحرشت بسلطانه. وبدلاً من أن تنجح المرأة في تأنيث المكان، تولى المكان ذاته تذكير الأنوثه وإدماجها في سياق مذكر ظل يؤطرها ويطوقها واحتاجت المرأة إلى سنين من الفعل اللغوي لكي تتجاوز هذا المختنق.

المرأة ضد أنوثتها(*)

«ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة»

غادة السمان

1 - القلم / الرجل:

ترسخت العلاقة ما بين اللغة المكتوبة والرجل على مدى ثقافي وحضاري سحيق حتى أصبحت الكتابة صفة من صفات الرجل ووظيفة من وظائفه المخصوصة والمميزة. وتبدت هذه العلاقة الثقافية وكأنما هي علاقة عضوية وحق طبيعي. ولذا حرصت الثقافة الذكورية على حماية هذا (الحق الطبيعي) واحتكاره لها دون الأنثى. وجرى تزهيد المرأة بالعلم والكتابة وتخويفها منها[1]. وطرح الجاحظ مصطلحين يحملان التمييز والاحتكار، فجعل (الكتابة) للرجل و(المكاتبة) للمرأة[2]. ومصطلح المكاتبة يتضمن القدح بالمرأة والتحذير من تعلمها الكتابة. وهو تحذير يكشف عن نفسه لدى خير الدين نعمان بن أبي الثناء، صاحب الكتاب الذي ينص عنوانه على غرضه وهو (الإصابة في منع

(*) تجدر الاشارة هنا الى دراسة جورج طرابيشي عن كتابات نوال السعداوي: أنثى ضد الأنوثة. دار الطليعة: بيروت 1984 خاصة الفصلين الثاني والثالث.

(1) مي زيادة: المؤلفات الكاملة 148/1.

(2) انظر الجاحظ: رسائل 144/2.

النساء من الكتابة)[3].

ذاك عالم الرجل، فالقلم مذكر لا من حيث الصيغة اللغوية فحسب، وإنما هو مذكر ـ أيضاً ـ من حيث الصفة الثقافية والوظيفة الحضارية.

هذا هو الإفراز الثقافي والناتج المعرفي لسيطرة الرجل على الكتابة وعلى تاريخ اللغة.

وحينما تأتي المرأة أخيراً وتتسلل إلى امبراطورية الرجل وتقتحم آخر وأهم قلاع اللغة، وهي الكتابة، فإنها تثير فينا سؤالاً تفرضه طبيعة الثقافة بوصف الثقافة احتكاراً ذكورياً.

والسؤال هو: هل بيد المرأة أن تجمع بين أنوثتها ومهنة الكتابة (أي مهنة الرجل)...؟

هل ستحتفظ بشروط نسويتها وتتصف مع هذا بصفة رجولية (الكتابة)...؟

إن سؤالنا هذا ليس فكرة افتراضية، ولكنه سؤال نقدي تقترحه علينا ـ وتفرضه ـ أعمال واحدة من أبرز النساء الكاتبات ومن أكثر النساء شهرة وانتشاراً وأهمية، وهي الكاتبة غادة السمان.

إنه سؤال يختبيء تحت لغة هذه الكاتبة ويندس بين سراديب خطابها الإبداعي.

إنه سؤال يدفعنا إلى سؤال آخر هو:

هل كتابة المرأة إفصاح عن (الأنوثة).. أم أنها هروب عن (الأنوثة) وتسام عن صفة الأنثى في المرأة وترفع عن الجسد المؤنث وبالتالي فالكتابة مفارقة للأنوثة وليست تعبيراً عنها...!

---

(3) ورد ذكره عند سميرة المانع: الثنائية اللندنية ص 40، لندن 1979، (وهو مخطوط في مكتبة الأوقاف في بغداد).

هل المرأة تفر من أنوثتها لتتلبس بذكورية القلم، منذ أن كانت الأنثى بلا رصيد ثقافي / كتابي. وليس أمامها سوى الرجل بثقافته ومهنته التي هي الكتابة..؟

ولذا فإن النموذج المحتذى هو نموذج ذكوري، بينما لا يحمل نموذج الأنثى سوى صورة الجاهلة والأمية.

ويحكم على نجاح المرأة ـ وتحكم هي على تفوقها ـ قياساً على المنجز الإبداعي للرجل. فالرجل هو القياس وهو الميزان. ولذا صارت هذه المفارقة الخطيرة لدى المرأة الكاتبة، بين أن تكون أنثى كاملة الأنوثة من جهة، وكاتبة كاملة في تميزها الإبداعي من جهة ثانية. وظلت صورة (الأنثى) التقليدية تبرز من فوق سطح اللغة وكأنها نقيض ومضاد ثقافي لصورة الكاتبة.

هذا مأزق وجودي تقع فيه كتابة المرأة. وليس الفكاك منه بالأمر الهين، وعلى الرغم من بروز غادة السمان على أنها كاتبة من أكثر الكاتبات تحريراً للغة ومن أكثرهن كشفاً عن أنوثتها إلا أن كتابتها تنطوي على هذه (المفارقة) التي أشرنا إليها هنا، وسنقف عليها في الفقرات التالية.

2 - الأستاذة طلعت:

2 - 1 تروي غادة السمان حكاية عن امرأة ولدت أنثى، ولكنها عاشت وتصرفت وكأنها (رجل). وهي حكاية (الأستاذة طلعت)[4]. وهي بنت من أصل خمس بنات كان والدهن يأمل بولد ذكر يسميه طلعت. وقبل ولادة هذه البنت الخامسة كان الأب قد هدد الأم وتوعدها إن لم تلد له ولداً ذكراً. ولقد بذلت الوالدة قصارى جهدها لتنتج غلاماً يسعد

---

(4) غادة السمان: عيناك قدري 8-20 منشورات غادة السمان، بيروت 1977.

الزوج ويلبي رغبته، وعلقت التمائم وأكثرت من الأدعية. ولكنها ولدت بنتاً خامسة مما جعل الأب يثور ويرغي ويزبد عند فراش الأم الوالدة وهجم على الفراش وبيده سكين وكان يريد إرجاع الطفلة إلى بطن أمها بالقوة.

لا يريد الأب بنتاً خامسة، إنه يريد ولداً ذكراً اسمه طلعت. ولما أعجزه مجيء الولد اضطر لأن يسمي البنت (طلعت) لتكون جسداً مؤنثاً يحمل علامة مذكرة. وهذا بالتحديد ما صارت إليه حال البنت حينما استوى عودها. إذ صارت تتصرف مثل الرجال فهي (لا تتهادى بدلال.. لا تعتني بمظهرها.. لا تثير اهتمام أحد.. تكره الرجال والشباب)[5].

صارت (رجل الدار) تضع على عينيها نظارة سوداء، وتلبس ملابس فضفاضة وتمشي مشية مسترجلة، وتردد بثقة رجولية قائلة: (لا شيء في حياتي سوى عملي.. أنا سعيدة.. لا شيء ينقصني.. أملك حريتي وقدري كأي رجل في هذه المكاتب.. أنا حرة سعيدة ـ ص 8).

واصطنعت لنفسها عادة مسائية ـ مثل الرجال ـ حيث تجلس مع أبيها تسمر معه وتشاركه في نرجيلته، وأمها تروح وتجيء لتخدم رجال الدار وهما الزوج وهذه البنت المسترجلة، التي تنفث الدخان من فمها ومنخريها وكأنها نمرة.

إنها نمرة في البيت ونمرة في المكتب حيث تعود زملاؤها الرجال على احترامها والتعامل معها بجد (وكلما وقفت لتتكلم بصرامتها المعروفة، ينصت الجميع بإجلال وإكبار ـ ص14).

وجمعت من أعمالها المتعددة مبلغاً من المال اشترت به سيارة تسهل عليها (التنقل بين أماكن عملها الكثيرة.. الدائرة في الصباح.. مكتب الشركة بعد الظهر.. الدروس الخاصة ليلاً حتى الحادية عشرة

(5) السابق 9.

حين تعود إلى الدار منهكة ثائرة تصيح في وجه أمها لأن طعامها لم يجهز، ثم تنتقده مهما كان نوعه، كما يفعل أي شاب في الحي.. وتجلس مع أبيها كل أمسية تناقشه في السياسة والمشاريع والدخل القومي.. وتدخن نرجيلته بينما هو يضحك فرحاً بها وفرحاً بظلال الذعر والعجز في عيني أمها ـ ص 10).

وفوق ذلك كله تأتي النظارة السوداء لتغطي على عينيها، وتظهر وجهها المؤنث وكأنما هو وجه لشاب غاضب ساخط.

تلك هي حكاية الأستاذة طلعت، كما روتها غادة السمان.

ومن الواضح أن الحكاية تنطوي على بعد رمزي يكشف عن حالة انتقال المرأة من عالم الأنوثة التقليدي حيث الدار والخدر إلى عالم جديد مارست فيه المرأة أنماطاً من السلوك لم تكن من تقاليد النساء ولا من وظائفهن.

وهو انتقال لم يكن سهلاً ولا طبيعياً، ولذا فإن الأستاذة طلعت كانت تضع النظارة السوداء على عينيها لتغطي أنوثتها من جهة ولتساعدها على عدم رؤية حقيقتها المؤنثة من جهة ثانية.

والنظارة السوداء حجاب مادي وقناع حسي تحرس به عينيها من أن تضعفا أمام شموس الواقع وأنواره الباهرة.

هما نظارتان سوداوان تضعهما (الأستاذة طلعت) لتواجه بهما حياة لم تخبرها المرأة من قبل. ولقد سبق أن قالت مي زيادة كلمتهاالهامة في هذا الأمر حيث تقول: (ليس من الممكن أن نخرج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع دون أن تبهرنا الأنوار فتتضعضع البصائر، ولا نعود نرى الأشياء في مكانها كما هي)[6].

تضع الأستاذة طلعت نظارتها السوداء على عينيها لكي تواجه النهار

(6) مي زيادة: المؤلفات الكاملة 1/113.

الساطع ولكي تراوغ الأنوار الباهرة، أملاً في أن ترى الأشياء في مكانها كما هي. ولكي لا تقع فريسة للظروف ذاتها التي قضت على مي زيادة وأوصلتها إلى الجنون.

تأتي النظارة السوداء وكأنها الحروف والكلمات منقوشة على صفحة اللغة. وهذه النظارة التي تغطي عيني الأستاذة طلعت هي لغة الكتابة بعد أن اتخذتها المرأة وسيلة للخروج من (الظلام الحالك) إلى (النهار الساطع) حسب كلمات مي زيادة.

ولكن النظارة السوداء آلة ذكورية مثلما أن القلم أداة مذكرة، ولذا فإن وضع النظارة على العينين لا يكفي لعبور تحديات الأنوار الباهرة. ولهذا فإن الأستاذة طلعت اضطرت إلى تقمص صفات الرجال وتمثيل تصرفاتهم، فاكتست باسم مذكر ومشت مشية الرجال ودخنت نرجيلتهم وشخطت في وجه أمها مثل أي رجل وأمضت نهارها في أعمال متشابكة.

كل هذا صار لكي تلبس النظارة السوداء وتظهر وكأنها رجل. فالنظارة هي رمز الكتابة، والكتابة مهنة الرجال، ومن امتهنت مهنة الرجال صارت مثلهم. كل ذلك لأن المرأة لم تزل تحاكي وتساير النموذج المذكر في صناعة الكتابة والثقافة ولم تؤسس ـ بعد وفي هذه المرحلة التي تمثلها هذه الكتابة ـ تقاليدها الخاصة ونموذجها الخاص الذي يمكنها من أن تلبس النظارة السوداء دون أن تتسمى بأسماء الرجال أو أن تدخن نرجيلتهم وتمشي مشيتهم وتتكلم بلسانهم.

2 - 2 كيف للأستاذة طلعت أن تفلح في وظيفتها الجديدة...؟

من الواضح أنها قد اختارت (صورة الرجل) لكي تمارس (مهنة الرجل). وهذا خيار متاح إذا لم تتمكن من تأنيث الدور وابتكار أنثوية جديدة تحافظ على أنوثتها وتحقق مكاسب ثقافية إضافية.

لقد اختارت الأستاذة طلعت طريق (الاسترجال) ووضعت النظارة السوداء لتحجب أنوثتها وتقتل نسويتها.

وفكرة قتل الأنوثة والتعالي على النسوية موضوع يختبىء في كتابات غادة السمان. وليست حكاية الأستاذة طلعت سوى صورة لهذا التعالي والهروب من الأنوثة.

ومن قراءة أعمال غادة السمان نستطيع استكشاف نموذجين للمرأة، إحداهما المرأة المثال ذات الجسد المرمري، التي تملك الرشاقة والأناقة والوجاهة الاجتماعية، وهي (سيدة المجتمع).

والثانية هي الأنثى التي تحبل وتلد وترضع، ذات النهود المترهلة والحليب المتصبب والبطن المنتفخ.

وتحمل الكتابات كراهية خاصة وسخرية لاذعة من هذه الأنثى (الثانية).

ولكي نرى صورة هاتين المرأتين نقف على الاقتباسات التالية:

أ ـ في قصة (ليلى والذئب) تقول ليلى واصفة أمها: (أراها الآن بقامتها الرشيقة، تقف بين دوامة من الخدم الذين يزينون المكان... ووجهها على صينية لها مفرش من الدانتيل والتنتناه، وتحتها ثوب من الحرير... من وقت إلى آخر ترسل من سيجارتها المغزوزة في «بز» من العاج الثمين الحفر، دخاناً شفافاً... إنها أبداً هكذا، أنيقة وجميلة، كما هي في صورها في الصحف... أنيقة وجميلة كالصقيع النائي.. لا تتعب ولا تذبل، كالزهور الاصطناعية... كأهدابها الاصطناعية... كالتماثيل الجميلة القد، لا تسمن ولا تنحف ولا تتهدل أثداؤها... وكلما جاءت الخادمة التي أرضعتني لتزورني متحببة، كنت أتمنى أن أتقيأ نفسي. وبعد أن تذهب، أتجسس على أمي في غرفة نومها، لأنني أشك في أن لها جسداً كبقية «المرضعات» وفي أنها التوأم الآخر للتمثال

المرمري الجميل في الصالة الكبيرة)[7].

هذه صورة المرأة / التمثال، حيث الجسد الذي لا يشبه جسد (المرضعات) اللواتي يدفعن بالأنيقات إلى حالة من التقيء كلما رأين ذلك الجسد المترهل.

ومثال جسد (المرضعات) وما يثيره من قرف وقيء نراه في القول التالي:

(الخادمة تفاحة تدفع بطنها المنتفخ أمامها متدحرجة في الردهة. ترفع السماعة. تتمتم. تتقدم نحوي وهي تحمل الهاتف بإحدى يديها. كم هي بشعة، بشعة، بهذا الوجه الميت الذي يعبر عن لا شيء، خطوات ثور حراثة.. وهذا البطن الذي ظللت أرقبه يكبر يوماً بعد يوم وينتفخ، كيف لا تتمزق عضلاته ويسقط إلى الأرض ويتحطم ما بداخله.. كيف استطاع أي رجل في العالم أن يضاجع بهيميتها..؟ كم هم مقرفون.. أمقتها، يمزقني أن أتصور أن داخل الثياب الرثة المحيطة بترهلها طفل صغير)[8].

ولكنها لا تريد لهذا الطفل الصغير أن يسكن في ذلك البطن المترهل، ولذا تقول لنفسها: (أقنع نفسي أن في بطنها ماعزاً أو جرواً أو فئراناً)[9].

هناك رغبة مكبوتة في نصوص غادة السمان للتخلص من (الجسد المؤنث). وهناك مطلب مثالي في أن تكون المرأة من دون الجسد الأنثوي، أن تتخلص المرأة من جسدها وتكون مثل الرجل دون أن تكون رجلاً. وهو مطلب عن جسد نسوي لا يخضع لشروط الحمل والولادة

(7) غادة السمان: ليل الغرباء 75، دار الآداب، بيروت، 1975.
(8) السابق 13-14.
(9) السابق 16.

والرضاعة والانتفاخ. إنها تكره الجسد المنتفخ وتسعى إلى الهرب منه.

ولذا فإن الصورة التي ترد عندها عن النساء هي صورة بشعة مستكرهة: بطون ونهود.

تلك صور الخادمات والأمهات والعجائز وعوانس المدينة، أولئك كائنات بشرية تطلب الكاتبة من حبيبها أن يوصل إليهن هذه الرسالة.

(قل لصبايا مدينتك العجائز، اللواتي يثرثرن وينفثن في العقد، كساحرات العصور الوسطى،

قل لعوانس مدينتك ـ عوانس نفسياً ـ رغم زيجاتهن المتعددة ومواهبهن في التفريخ كالأرانب، قل لأثدائهن المتهدلة كالضروع، لأنها تسكب اللبن فقط من دون الحنان أو حتى الشبق.

قل لهن ـ أدلك عليهن ـ نقابتهن قرب نقابة الجزارين. يرتدين قفازات الدانتيل وألسنتهن سكاكينهن ـ قل لهن، هنالك شيء لا تعرفنه يا سيداتي السادة، واسمه الحب)[10].

هناك مشكلة مع جسد المرأة حينما يمارس كامل أنوثته، حينما يحبل ويلد ويرضع.

ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة[11].

رائع هو جسد الأنثى وجميل لولا أنوثته المفرطة، لولا أن ينتفخ وينز حليباً ولبناً ودماً. وهذه هي عقدة هذا الجسد الذي لا تجد الكاتبة طريقاً للخلاص من أنوثته إلا بأن تبتهل لأصنام الحب أن تكون بلا جسد كي يموت العري من العالم[12].

ولو كانت الأنوثة بلا جسد لسلمت من عوائق هذا الجسد

---

(10) غادة السمان: حب 23 -24، منشورات غادة السمان، بيروت 1980.

(11) غادة السمان: عيناك قدري 12.

(12) غادة السمان: ليل الغرباء 34.

وشروطه، ولما اضطرت الأنثى أن تحارب وتكافح لمدة عشرين عاماً لتتخلص من التشويه الذي لحق جسدها من حمل مدته بضعة أشهر[13].

جسد الأنوثة جعل القطة تلد خمس قطط من بطن واحد. ولذا راحت سيدة المجتمع بطلة القصة ترمي القطط من النافذة واحداً تلو الآخر[14] لتتخلص من الدم والحليب والأمومة والبطن الذي يحتاج إلى عشرين عاماً كي يستعيد رشاقته.

لماذا كل هذا الخوف والقلق من أنثوية الجسد...؟

إن الأستاذة طلعت وهي تضع النظارة السوداء على عينيها تدرك تمام الإدراك أن النظارة تغطي أنوثتها، لكنها لا تلغي هذه الأنوثة. ودخول المرأة إلى الكتابة وامتلاكها للقلم يقوم بالنسبة لها بمثابة (نظارة سوداء) تحميها من الأنوار الباهرة، لكن جسدها المؤنث سيظل يفاجئها بأنوثته وترهلاته وحليبه وبطنه المنتفخ. ولهذا جرى التعالي على هذا الجسد ومحاولة الهروب منه وكأن الكاتبة لا تكون كاتبة إلا إذا تذكرت واسترجلت، وكما أن اللغة قد تذكرت مع الزمن فإن الكتابة ذاتها تظل قيمة ذكورية وليس للمرأة إلا أن تتلبس بذكورية القلم لكي تكون ذات قلم وكاتبة. وطريقها إلى ذلك هو الخلاص من (أنوثة الجسد) والتعالي على الجسد المؤنث وكل رموز هذا التأنيث من الخادمات والحوامل والمرضعات والقطط وكافة أمثلة البشاعة الجسدية (المؤنثة).

ومن هنا صار كل ما هو مذكر جميلا، وكل ما هو مؤنث بشعا. وليس للمرأة لكي تظل جميلة إلا أن تحافظ على جسدها وتحميه من عيوب الأنوثة.

وقد لا تعرف المرأة عند غادة السمان هدفها وغايتها ولكنها تعرف

---

(13) السابق 83.

(14) السابق 8.

ما لا تريد[15]. وهذا الذي لا تريده هو هذا الجسد المشوه (الجسد المؤنث).

هذا هو المحبوس داخل لغة غادة السمان. حيث يتصادم الرحم الحسي مع الرحم المجازي، فذلك الرحم الذي ينتفخ وينزف هو ما يشوه ويعيق، بينما هناك رحم آخر يلد ويعطي دون أن ينتفخ أو ينزف وهو رحم اللغة التي لا تشيخ مهما طال عمرها ولا تترهل مهما اكتنزت، ولا تفقد رشاقتها وجمالها وخفة حركتها مهما استخدمت.

تريد ولادة دون ولادة

وتريد جسداً دون جسد

وتريد القلم والكتابة، غير أنها لما تزل ترى أن الجسد المؤنث تركة من تركات الظلام الحالك وليس ـ بعد ـ مقبولاً في زمن النهار الساطع. والمبدعة هي من تحبل باللغة وليست ـ بعد ـ من تحبل بالأطفال وينتفخ بطنها ونهدها.

تلك هي عقدة النص ومعضلة الكتابة لدى غادة السمان.

3 - المرأة الكاتبة وعقلية الأقلية:

3 - 1 ما الذي يوقع كاتبة ذكية ومبدعة مثل غادة السمان في مثل هذه الورطة الإبداعية... بأن يكون خطابها ضد أنوثتها، وتكون اللغة وهي في البدء أنثى، ضد قرينتها المرأة...؟

إن هذا يكشف عن حساسية أنثوية بعيدة الأغوار، تضرب في عمق العلاقات بين المرأة والمرأة، وعن صورة المرأة عند نفسها.

وبما أن المرأة لما تزل عنصرا طارئا على اللغة، ولما تزل تمثل الأقلية بكل ما في مفهوم (الأقلية) من عقد وما تنطوي عليه من عقلية

(15) السابق 29.

وسلوك، فإنها ستظل مادة لهذه الحساسية ومصدرا لها.

تشير دراسات حديثة أجريت في أمريكا عن مشكلة المرأة مع نفسها ومع بنات جنسها فيما يمس علاقات العمل في المؤسسات والوظائف.

وتطرح فيفيان هورنر مصطلح (لعبة السلطة الصفرية ـ Zero - Sum power game)[16] وهو مفهوم تبنيه على فكرة الأقلية. وتقول إن النساء فئة ذات أغلبية لكنهن يحملن عقلية الأقلية حينما يصل بهن الأمر إلى الوظائف العامة. وتضرب مثالاً توضح به فكرتها، وذلك أن المرء الذي عانى الجوع مدة طويلة، وفجأة وقع على قطعة من فطيرة فإن ذلك يقتل طموحه بأن يحصل على شيء أكبر من ذلك، ويكتفي بنصيبه هذا لمدة جيل كامل. إنه سعيد تمام السعادة بأن حصل على هذه القطعة، ولذلك فإنه يعتني بحراستها والمحافظة عليها. ويظل يشعر ويتخوف من أن شخصاً ما سوف يخطف منه هذا المكسب. وتقول هورنر إن أي أقلية تتمكن من اقتحام النظام السائد تخضع تصرفاتها دوماً لمنطق هذه الظاهرة الشائعة، ولو نظرت إلى المؤسسات الكبرى لوجدت نساء بأسماء كبيرة ولكن سلطاتهن أصغر من ذلك.

ويرى عدد من النساء اللواتي جربن الأعمال القيادية أن معضلة (عقلية الأقلية) تبرز أوضح ما تبرز لدى النساء اللواتي وصلن إلى مواقع متقدمة في العمل والصدارة المؤسساتية. وقد تصبح الواحدة منهن مديرة تنفيذية ولكنها تظل تتصرف وكأنها شخصية ثانوية أو كأنها نائبة عن المدير لأنها لا تملك الثقة الكافية لتكون آمرة ناهية[17].

---

(16) انظر: Jill Barber and Rita E. Watson: Sisterhood Betrayed, p80 St. Martins press, New York, 1991.

(17) السابق 81.

وتقول روزابيث موس كانتر ـ وهي بروفوسورة في جامعة ييل وفي هارفرد ـ إن النساء لا يتواصلن مع مستخدميهن ولا يسندن إليهم مسؤوليات، ولا يدربنهم تدريباً حسناً، على عكس ما يفعله المديرون من الرجال. وترى أن السبب يعود إلى نقص في ثقة النساء بأنفسهن، فالإنسان القوي لا يخاف إذا ما تنازل للآخرين عن شيء مما بيده. وكما أن واقع المؤسسات الضخمة يشير إلى عدد قليل من المسؤولين الأقوياء فإن نصيب النساء من هذه القوة يشير إلى دائرة من اللاقوة[18].

إن الرجل المسؤول يستطيع أن يجول بناظريه إلى أعضاء مجلس الإدارة ويشعر أنه في هذا الموقع بسبب كفاءته وأنه يستحق هذا المنصب بسبب عمله الجاد والمتفاني، وليس المنصب إلا مكافأة له على هذه المزايا. أما المرأة المسؤولة فإنها تنظر إلى الرجال في مجلس الإدارة وتشعر أنها بحاجة لأن تثبت لهم أنها تستحق هذه السلطة. إنها مضطرة لأن تبرر هذا النجاح[19].

هذه نتائج حساسة لدراسات قام بها نساء متخصصات في شؤون المرأة ودورها في الحياة العامة. ويزيد من تعميق هذا البعد الحساس للمرأة الجديدة ما تطرحه الدراسات ذاتها من تصورات عن مستقبل المرأة في الواجهة الاجتماعية.

وعن ذلك نقرأ في كتاب (عقدة حواء) ما تصفه مؤلفتا الكتاب بأنه (استراتيجية البقاء)[20]. وأول مبادىء هذه الاستراتيجية هو أن المرأة لن تتمكن من تحقيق موقع متميز لمجرد أنها (سيدة أنيقة). ولا بد لها من أن تخطط وأن تنافح مثلما يفعل الرجال لكي تصل إلى القمة وتبقى على قمتها.

(18) السابق 81.
(19) السابق 85.
(20) السابق 124.

هذه نصيحة عجيبة ـ حسب وصف المؤلفتين ـ حيث يصبح الرجل هو النموذج المحتذى للمرأة، وحيث تجد المرأة نفسها بلا قدوة سوى قدوة الرجل وبلا تقاليد وأعراف ونماذج سوى ما يطرحه الرجال من أمثلة. وبذلك تكون (المرأة الجديدة) تحت عقدة (لعبة السلطة الصفرية) بين حقوق أنوثتها وبين حقوق وجاهتها الاجتماعية. وهذا هو مأزق غادة السمان الذي تعاملت معه بالتعالي على (الأنوثة) والهروب من الجسد المؤنث، لتضع مكانه صورة (سيدة المجتمع) تلك المرأة المرمرية ذات الجسد الذي لا ينتفخ.

أما فيلا آرمسترونج ـ رئيسة شركة للعلاقات العامة ـ فإنها تقدم نصائحها بشكل لا يختلف عن غادة السمان باستثناء صراحتها ووضوحها وصرامة حلولها. وفي ذلك تقول: إن هناك تحاملاً وتمييزاً ضد المرأة العاملة، ولكن هذا ليس إلا جزءاً من المشكلة. والجزء الآخر يتعلق بالنساء أنفسهن، إذ لا يبدو أن النساء على ثقة كاملة من رغبتهن في الوصول الى القمة. وترى أن النساء بحاجة إلى أن يظهرن شيئاً من الجدية في مسعاهن إلى القمة. وترى أن عمر التجربة النسائية ما زال قصيراً وما زال في بداية السلم. وإذا ما أرادت النساء التسلق إلى القمة فعليهن ـ كما تقول فيلا آرمسترونج ـ أن يلاحظن شيئين مهمين هما:

أولاً ـ: أن الوصول إلى القمة لن يتاح لكل امرأة أو أي أمرأة، فموقع القمة لا يتسع إلا لعدد قليل. وهذا أمر لا يرتبط بمشكلة (الجنس) ولكنه مجرد معادلة حسابية حول العمل وشروطه.

ثانياً ـ: لا بد للمرأة أن تعرف أن المهنة تأتي قبل أي شيء آخر، ولا يمكنها أن تضع لنفسها خيارات أخرى كأن تعطي نفسها الحق في أن تنقطع عن العمل وتجلس في البيت وتنجب الأطفال وتظل تنظر إليهم يكبرون ويشتد عودهم. هذا خيار لا يأخذ به الرجال ولا يضعونه في حسبانهم.

ولذا فإن على المرأة أن تقرر مع نفسها المبدأ التالي:

«مهنتي هي حياتي، وحياتي هي مهنتي»

ومن هنا فإن عدداً من النساء ـ بما فيهن فيلا آرمسترونج ـ اتخذن قراراً بأن يتصرفن مثل الرجال، لكي يحافظن على مكتسبهن المهني[21].

ولعلنا نضع غادة السمان مع هذا الجمع النسوي الذي اختار طريقاً غير أنثوي لكي تحافظ على الجسد النسوي من قيود الجسد المؤنث.

كل ذلك لأن تأنيث المكان العام أو أنسنة الحياة العامة لما تحدث بعد.

وليس هذا بالأمر الجديد، فالأسطورة الإغريقية عن (ديانا) تتحدث عن امرأة تتصرف تصرفات الرجال لتفعل أفعال الرجال.

3 - 2 المرأة ضد المرأة:

إن المأزق الذي تعيشه المرأة الجديدة في صراعها ما بين شروط أنوثتها وظروف المهنة لا يقف عند حدود الصراع من داخل الذات، ولكنه ـ أيضاً ـ يتدخل في علاقات المرأة مع المرأة. ولقد تعرض كتاب (عقدة حواء) لهذه المعضلة حيث قامت المؤلفتان بإجراء لقاءات متعددة وجمعتا معلومات إحصائية موثقة عن علاقات المرأة بالمرأة في الحياة العملية.

وكما أن مفهوم الأخواتية (SISTER HOOD) يأتي بوصفه قوة دافعة وعامل توحيد ما بين النساء العاملات ليساعدهن على مواجهة التمييز ضدهن، إلا أن هذا المفهوم ذاته يخبىء داخله كارثة إنسانية من حيث صدور الداء مما يفترض أنه دواء، وذلك بما أسمته المؤلفتان بخيانة الأخوات (SISTER HOOD BETRAYAL)[22].

---

(21) السابق 125-176.

(22) السابق 7,3.

إن خيانة الأخوات لا تأتي ـ فحسب ـ بدافع غريزة حب النجاح والسبق، ولكنها ـ أيضاً ـ تأتي كنتيجة لنظام ثقافي يضع المرأة ضد المرأة[23] وذلك منذ أن دخلت النساء في بيئة ذات تاريخ عريق من المنافسة التي تحكمها قواعد الرجل وشروطه. وهي منافسة تطرح صفات العنف والسبق والقسوة، وهي صفات الرجال في مبارياتهم الذهنية والعضلية. وهذا طرح على النساء خياراً جديداً عن كيفية التعامل فيما بينهن، وهل يجب أن يقوم ذلك على شعار الأخواتية أم الصداقة أم المنافسة المهنية[24].

وكان من الممكن أن يأخذ الأمر مساره الطبيعي لولا تضارب مفهوم (الأخواتية) مع مفهوم (خيانة الأخوات) وذلك من حيث إن الثقافة الإعلامية تركز على حرب الرجال للنساء، مما يدفع النساء لا شعورياً إلى توقع المساعدة من زميلاتهن، ولم يحدث قط أن جرى الكشف عن حرب النساء للنساء مما جعل وقع الخيانة قاسياً جداً على امرأة كانت تنتظر المساندة من زميلتها وليس الغدر وهذا أدى إلى تحويل البريئات وسليمات الطوية إلى نساء خائفات قلقات بل إلى نساء غدارات منذ أن كانت الضحية تتحول من مادة للاضطهاد إلى صانعة للاضطهاد فتمارس ضرب الأخريات اتقاء لشرهن (ص 6).

وبعد مقابلة المؤلفتين لأعداد جمة من النساء توصلتا إلى نتيجة تفيد بأن ضحايا خيانة الأخوات كثيرات جداً، ولكنهن ظللن يكتمن الأمر ولم يجر إشهار المشكلة والتشهير بالفاعلات.

ويبدو أن الأمر قد بلغ أعلى مبلغ ممكن، مما حدا بالكاتبة الفرنسية سيمون دي بوفوار إلى أن تقول (إن فهم النساء لبعضهن البعض

(23) السابق 6,2.
(24) السابق 4.

وإحساسهن بأنفسهن ينبع من حالة انتمائهن لنسويتهن، غير أنهن يأخذن بمحاربة بعضهن البعض للسبب ذاته)[25].

وفيه تقول المؤلفتان: إن الفتيات الشابات لا يعلمن كم هن مخيفات ومرعبات لمن هن أكبر منهن سناً وأقدم. وتقرر المؤلفتان أيضاً أن النساء ذوات المواقع يشعرن بالحاجة إلى حماية أنفسهن من القادمات الجديدات، ويشعرن بالحاجة إلى مواجهة المنافسات القاسيات، وفي المقابل تشعر الفتيات القادمات حديثاً أنهن يعملن مع عواجيز ممن لا يهمهن مساعدة الجديدات ولا يعبأن بهن.

وتكتشف المؤلفتان من إحصاء بياني أن التي تحصل على (ترقية) في عملها لا تتلقى تهاني زميلاتها في العمل. وكل بطاقات التهنئة تأتي من الزملاء الذكور (ص 128).

هذا حس سلبي ظل يدفع النساء إلى الاعتماد على مساندة الرجال، وإلى إعطاء الرجل ثقة تامة والاطمئنان إليه بعد ملازمة الحذر من الزميلة والرفيقة والقادمة الجديدة (ص 7). وهذا ـ أيضاً ـ هو ما يعزز نموذج الذكورة في ثقافة المرأة ويقدم نماذج متنوعة من الأستاذة طلعت.

4 - (أنت فاشلة كبيرة أيتها المرأة الرجل) :

انتهت حكاية الأستاذة طلعت بأن ترمي بنفسها بين يدي (عماد)، هذا الرجل الشاب الذي ينتمي إلى جنس كانت الأستاذة طلعت لا تريد أن يكون له وجود في حياتها إنها (تكره الرجال والشباب. لا.. لا تكرههم.. الكراهية اعتراف بوجود الشيء المكروه، وهي لا تحس بوجودهم على الإطلاق.. لا تريد أن تحس بوجودهم ـ ص 9).

---

(25) السابق VI

ولكنها تقع أخيراً في أحضان المكروه، والنظارة السوداء التي وضعتها سداً يمنعها من النظر إليهم تكسرت أخيراً إذ لم تستطع الصمود أمام عيني عماد، وهما عينان صارتا قدراً نهائياً للمرأة / الرجل. وصارتا عنوان الحكاية وعنوان الكتاب: عيناك قدري.

هي جملة قالتها الأستاذة طلعت واتخذتها غادة السمان علامة وعنواناً على كتابها.

هل معنى هذا أن المرأة قد دخلت في معركة خاسرة.. أم أنها لم تكن تحارب سوى نفسها...؟

نقرأ في الحكاية هذا الجواب:

(لقد انتصرت في أن تهزمي نفسك.. قضيتك منذ البداية كانت فاشلة.. نصرك فيها أعظم فشل.. أنت فاشلة كبيرة أيتها المرأة الرجل - ص 14).

هذه المرأة التي فرت من أنوثتها وتعالت على حاجة الجسد المؤنث وشروطه تنتهي أخيراً مكسورة مثل نظارتها السوداء. وهذا نموذج نسوي يتكرر عند غادة السمان، وفي حكاية (لا بحر في بيروت) تفر المرأة من دمشق باحثة عن حرية مثالية تجد فيها بحراً أسطورياً تراه بخيالها وتحلم به، ويحذرها حبيبها أمين قائلاً لها أن لا بحر في بيروت، ولكنها تهزأ منه وترحل نحو الحلم والحرية، وبعد عناء وانكسارات ومجموعة من الخيبات المتلاحقة ينتهي بها الأمر أن تقول بأن (لا بحر في بيروت).

وجملة (لا بحر في بيروت) هي في الأصل كلمة الرجل وقراره، وتصبح أخيراً كلمة المرأة وقرارها وعنوان حكايتها وكتابها[26] أي أن لغة الرجل وفكره وما تتضمنه اللغة من مضامين ودلالات هي بالتالي لغة

(26) غادة السمان: لا بحر في بيروت 157-128. دار الآداب، بيروت 1975.

المرأة ومضامينها. ولم يسع المرأة ـ بعد ـ أن تخرج عن هذه اللغة لتكتشف بحرها وتعلن عن وجوده أو ميلاده.

وحينما وصلت المرأة إلى بحر على ضفاف بيروت وأخذت منه حفنة ماء في زجاجة، إذا بالزجاجة تنكسر ويسيح الماء، مثلما انكسرت نظارة طلعت السوداء. ولم تجد المرأة بدأ من أن تقول: (هناك قوة تحارب انعتاقنا)[27]. وتنتهي مثل نهاية طلعت وتقرر أنها (سوف تنتصر على الهزيمة بأن تحبها ـ ص 142)، أي أن تقبل بالهزيمة وتتعايش معها وترضى بالبديل الواقعي الجاهز الذي هو بحر الرجل ولغة الرجل وعقلية الرجل الثقافية والذهنية، وتكون الثقافة الذكورية بذلك هي النموذج المتاح ليس لقلم المرأة فحسب ولكن ـ أيضاً ـ هي النموذج الإبداعي الممكن لخيال المرأة وطموحها الذهني، ولا خيار سواه.

لقد وضعت غادة السمان نساءها في دائرة المحال منذ أن جعلت المرأة تعرف (ما لا تريد)[28]. ولم تجعلها تعرف ما تريد. وظل نساؤها يهربن من واقعهن إلى أن تكسرت نظاراتهن وزجاجات مائهن ليقعن أخيراً بين يدي (عماد) و(أمين).

هذا نموذج ظل يتكرر في ثقافة المرأة المبدعة منذ زمن الحكي، حيث رأينا الجارية تودد تقرر العودة إلى سيدها وترضى بقيد العبودية والرق مفضلة ذلك على الحرية، لأن الحرية بالنسبة لها تعادل الضياع والتشرد. وكما تقول إحدى النساء الباحثات فإن العيش على القمة موحش إذا ما كنت وحدك ـ (Alone At The Top Is Lonely)[29].

ويبدو أن المرأة ما زالت تشعر بالوحدة والوحشة في عالم ثقافي حكمه ويحكمه الرجل. وما زال النموذج النسائي نموذجاً فردياً ولم

---

(27) السابق 149.

(28) غادة السمان: ليل الغرباء 29.

(29) انظر المرجع المذكور في الهامش رقم 16 (ص 87).

يتشكل ـ بعد ـ تيار فكري بديل للنموذج الذكوري. ولعل هذا ما يفسر استمرار وتكرر مثال (تودد) في الكتابات العصرية، وهذه نساء غادة السمان يأخذن بخيار (تودد) وتعود كل واحدة منهن إلى (سيدها) مثلما حدث مع (أحلام) بطلة (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي التي تختار زواجاً تقليدياً وترضى أن تكون زوجة لرجل بسن والدها ولديه زوجة سابقة تتساوى أعمار أطفالها مع عمر البطلة (انظر الفصل اللاحق).

ونرى سميرة المانع في (الثنائية اللندنية)[30] تختار نموذجها عبر تراسل البطلة (منى) من لندن مع (سليم) في ألمانيا لتكون الرسائل هي العالم الذي تعيش فيه البطلة كبديل عن لندن حيث تعمل والعراق الذي هاجرت منه. وكأن الرواية ما كتبت إلا من أجل خلق جو من التراسل والمكاتبة بين طرفي النص. ولعل هذا ما جعل المؤلفة تتعمد إبعاد (سليم) عن (منى) ولم تجمعهما في مكان واحد، وذلك لكي يكون هناك سبب للمراسلة، وكأن المرأة هنا تحتفل بقدرتها على الكتابة وتجاوزها لزمن الحكي. ولذا فإنها تحمد الله إذ لم تتحقق نصيحة خير الدين نعمان بن أبي الثناء في منع النساء من الكتابة، وهي تورد كلام الرجل في قلب النص لتعلن ابتهاجها بالانتصار على هذه النصيحة (ص40).

وفي هذا يعود نموذج تودد إلى الظهور حيث استخدمت (منى) قدرتها الكتابية لتكاتب (سليم) وتطرح عليه عواطفها من جهة وعقلها وفكرها من جهة ثانية.

ومثل ذلك تهرب آمال مختار في (نخب الحياة)[31] من أجل أن تكتشف العالم (ص19)، فتهرب من تونس إلى ألمانيا وتغامر مغامرتها

(30) سميرة المانع: الثنائية اللندنية، د.ن، لندن 1979.
(31) آمال مختار: نخب الحياة، دار الآداب، بيروت 1993.

الاستكشافية لتجد أخيراً أن الأنوثة جسد (ص40)، وأن رحلة الغياب تورث في النفس بيتاً مهجوراً (ص55)، وهذا هو الدرس الوحيد الذي تتلقاه في رحلتها الاستكشافية تلك، وتعود أخيراً بجسدها المؤنث إلى تونس مثلما عادت تودد إلى بيت سيدها.

هل هذا هو (اليقين) الذي طلبته بطلة إحدى حكايات غادة السمان[32]. . .؟ وهل وصلت المرأة إلى (اليقين) أم أنه لما يزل مطلباً لم يتحقق بعد. . .؟

إن كتابة المرأة ـ وغادة السمان نموذج لهاـ تكشف عن قلق إبداعي حاد تتصارع فيه شروط الأنوثة مع شروط الفحولة، من حيث إن القلم لما يزل رجلاً، مما يجعل النموذج الذكوري هو المثال القائم، ومحاولات التأنيث تواجه تاريخاً من الأعراف والتقاليد الذكورية التي اختارت بطلات غادة السمان أن تحبها وكان هذا هو حلها للتعامل مع الهزيمة: سوف تنتصر على الهزيمة بأن تحبها[33].

فهل ـ يا ترى ـ المرأة قد انجبت رجلاً لا يحترمها ـ كما هو تساؤل الكاتبة الكويتية فاطمة حسين ـ [34] بمعنى أنها أبدعت نصاً ينعكس ضدها. . .؟!

---

(32) غادة السمان: ليل الغرباء 62.

(33) السابق 142.

(34) مجلة (سيدتي) العدد14-20 266 ابريل 1986 ص 22.

الخراب الجميل
تسترد اللغة أنوثتها

1 ـ إشهار الأنوثة:

لما تزل صورة المرأة تختبيء تحت تراكمات اللغة والثقافة على أنها كائن مسجون داخل اللغة، فهي مفردة في المعجم الدلالي ومجاز بلاغي، وهي موضوع وأداة أو رمز أدبي يتساوى مع رموز أخرى تشيع في لغة الرجل، والمرأة في ذلك مثلها مثل الناقة والفرس والغزال أو المطية الجميلة، هي غزال في الطلعة والحديث عنها غزل. وما بين الغزل والغزال تأتي المرأة بوصفها دالاً رمزياً ومفردة في معجم لغوي ثري تعامل معه الرجل وتلبست به اللغة والثقافة.

هي مسجون والرجل السجان وتقف أسوار اللغة ودهاليزها العميقة والسحيقة لتضمرها من داخل محاط بتاريخ عريق من الاستعمال والقبول مما شكل ذائقة اللغة وذائقة مستعمليها الذين استجابوا لرمزية المفردة (المرأة) ولجمال هذه المفردة.

هذا هو العرف الثقافي.

غير أن العرف شيء، وخيارات المرأة شيء آخر.

ولقد عرفنا وجوهاً من حيل المسجون في التخلص من سجنه

كحال أي سجين طال سجنه فتاقت روحه للخلاص. ولسوف نقف ـ هنا ـ على مثال من أمثلة تعامل المرأة مع اللغة في سبيل التحول من كونها موضوعاً أو مجازاً لغوياً أي مجرد مفعول به إلى كونها فاعلة. حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي ويدخل الضمير المؤنث إلى المرجع النحوي. وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة فتدخل الرجل معها في سجن اللغة ويتقابل المسجون مع السجان ويتبارى الرجل والمرأة في مناورة ما بين الأنوثة والفحولة. وتأتي رواية (ذاكرة الجسد)[1] لأحلام مستغانمي كمثال على هذا الانقلاب اللغوي.

في هذه الرواية تعلن الأنوثة عن نفسها وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وهو إعلان خطير لأنه يواجه موروثاً عريقاً من الفحولة. هذه الفحولة التي كانت ـ ولما تزل ـ ترى ذاتها على أنها القيمة المطلقة في شعرية اللغة. فالفحولة هي قمة السمو اللغوي الأدبي، والفحل هو الشاعر الذي ملك زمام اللغة وتسيد غاياتها. والفحولة حق ذكوري خاص، وأي امرأة تصبح (فحلة) فهي سليطة اللسان[2]، مما يعني أنها مدت يدها على شيء ليس من حقها.

اللغة وفحولتها حق للرجل فحسب.

ولكن المرأة تجرأت على هذا الاحتكار ودخلت تعلن عن أنوثة اللغة، ولتضع (الأنوثة) بإزاء (الفحولة) لتضيف مصطلحاً أدبياً جديداً وتدخل في اللغة (مجازاً) لم يكن من قبل.

جاءت الأنوثة لتطرح ذاتها كقيمة شعرية (شاعرية)[3] في الخطاب الأدبي. وهذا يقتضي من الكتابة النسائية دوراً مزدوجاً، فيه ـ أولاً ـ

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ـ دار الآداب، بيروت 1993.
(2) في القاموس المحيط مادة (فحل): فحلة سليطة اللسان.
(3) أفضل استخدام مصطلح (الشاعرية) كمقابل لمصطلح (Poetics) لأسباب ذكرتها في: الخطيئة والتكفير ص 20ـ دار سعاد الصباح 1993.

تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، ولكن هذا لن يتحقق حدوثه إلا بتخليص اللغة من فحولتها التاريخية. وهذا ما سعت هذه الرواية إلى فعله حيث أخذت بمهمة تفكيك الفحولة وتكسيرها، وفي الوقت نفسه راحت اللغة تكتب نفسها، تنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة وتكتب بقلم المرأة، فتسترد اللغة بذلك أنوثتها التي سرقت منها، وتتخلص من المستعمر الفحل الذي احتل المساحة وتحكم بفعل الكتابة وفعل القراءة وفعل التأويل، وهي أفعال كانت جميعها من حق الرجل ومن محتكراته.

كانت اللغة في الأصل أنثى، وضاعت هذه الأنوثة بعد احتلال الرجل لعالم اللغة وتحول الأصل الأنثوي ليكون ذكورياً وقال ابن جني (وغيره) مقولة مصيرية هي (الأصل في اللغة التذكير)[4] مما حول اللغة إلى الفحولة وجعل ضميرها للرجل.

أمام هذا جاءت الرواية تعلن حقها في مناهضة المستعمر وتصرح بوضوح وتحد قائلة بلسان النساء: (نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرق خلسة منا - ص 105).

هي كتابة واعية، هي وعي بالمفقود ووعي بالمطلوب. ولذا فإن هذه الرواية تأتي كمثال قوي ودقيق على الكتابة النسائية وعلى المجاز الأنثوي في مواجهة الفحولة ومجازاتها كما تأتي الرواية تتويجاً لجهود عظيمة في مجال الكتابة النسائية واقتحامها عوالم اللغة بخطابيها السردي والشعري.

هو مشروع طويل من أجل تأنيث اللغة، ولكي تتأنث اللغة لا يكفي أن تكون الكاتبة امرأة، وهناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة. انهن نساء استرجلن

(4) ابن جني: الخصائص 415/2 تحقيق محمد علي النجار - دار الكتاب العربي - بيروت 1952.

وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً إذ عزز قيم الفحولة في اللغة، وهذا هو عين ما حدث مع الشاعرات النساء في العصور الأولى منذ الخنساء إلى عائشة التيمورية، مما أدخلهن فعلاً في مصطلح (الفحل) والفحولة كما فعل الأصمعي[5]. وهذا ضاعف من (غياب) المرأة عن الفعل اللغوي، حيث غابت كمؤلفة وغابت كقارئة أيضاً. ولم تفعل المرأة في هذه المرحلة أي شيء لتأنيث اللغة وإنما كانت تعزز الفحولة وتقوي مواقعها، تماماً مثلما يتعاون المواطن مع المستعمر ويقوي من قبضته على الأرض وأهلها. ولذا تلاحظ لورا ملفي: (أن المتعة الوحيدة في السرد الكلاسيكي هي متعة الرجل، أما موقع المرأة المتلقية فهو مرقوم بالغياب)[6].

من هنا تصبح كتابة المرأة ـ اليوم ـ ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع. إنها بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة بوصفها جنساً بشرياً ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً، وتكون الأنوثة حينئذ فعلاً من أفعال التأليف والإنشاء ومن أفعال القراءة والتلقي، وكذلك هي فعل من أفعال استعادة المسروق والمستلب. ولذا اتحد اسم المؤلفة(أحلام) مع اسم البطلة في النص (أحلام) كلتاهما اسم واحد. وجاءت البطلة بوصفها مجموعة نساء داخل امرأة(ص 141).

هذه كتابة نوعية (لا فردية) وهي أنوثة (لا فحولة) وهي استقلال الذات وتحررها من المستعمر، هي نقلة من شاعرية الفحولة إلى شاعرية الأنوثة.

---

(5) انظر الأصمعي (كتاب فحولة الشعراء) تحقيق ش. توري ـ دار الكتاب الجديد بيروت 1971.

(6) انظر: Laura Mulvey: Visuel and other pleasures, 14-26 Boomington, Indiana University press 1989.

هي اللغة حينما تسترد أنوثتها فتحدث في عالم الرجل نوعاً من الخراب الجميل، الذي سنحاول الوقوف عليه والتبصر فيه والبحث عن آليات هذا التحول ووجوه تأنيث اللغة وتأنيث الكتابة والكاتبة.

لقد كانت المرأة بحاجة إلى تأنيث ذاتها حينما تكتب كيلا تكون امرأة استرجلت أو فحلة سليطة اللسان، أو مجرد أنثى عانس دخلت سن اليأس فمارست الأدب تعويضاً عن ممارسات أخرى، حسب تصور أحد رجال الرواية(ص 197).

تحتاج اللغة إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص وأنوثة قلم الكاتبة، لكي ترد اللغة إلى أصلها الأول وتسعى حقاً إلى تأنيث المؤنث. وهذه هي رسالة رواية (ذاكرة الجسد) وهي وعيها النصوصي الصريح والمعلن.

2 ـ الكتابة بجسد الرجل

2 - 1 كائنان نصوصيان (من ورق):

تصور لو أن بثينة هي التي خلقت شخصية جميل وأجرت الأشعار على لسانه بوصفه بطلاً نصوصياً، وجعلت لغته تنزف ذاتها ألماً وحلماً. . .

لقد كان بين جميل وبثينة حكاية عشق وحكاية انكسارات، ظهر فيها العاشق وأفصح عن نفسه وغابت العاشقة لأنها موضوع فحسب. ولم تكن مؤلفة ولا مبدعة.

أما (ذاكرة الجسد) فهي نص حضرت فيه المرأة بوصفها مؤلفة، مبتكرة للشخصية وللغة البطل، حيث شكلت جسده وألبسته مسلكياته وأخلاقه وصاغت لغته. ولا ريب أن تفسيرنا ونظرنا لحكاية جميل وبثينة سيختلفان لو كانت من إبداع المرأة المعشوقة، وليس المؤلف العاشق. وهذا ما يجعل (ذاكرة الجسد) صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر

المعشوقة، ومن هنا فإن الأحداث لا تكون محور النص بقدر ما تتقدم اللغة ذاتها لتكون هي مركز الخطاب وتتصدر الحبكة.

والرواية هي حكاية رجل مقاتل كان أحد المناضلين في حرب التحرير الجزائرية تحت إمرة قائد فذ هو (سي الطاهر) ويصاب الرجل في إحدى العمليات ويفقد ذراعه اليسرى مما يجعله غير صالح للحرب، ويخرج (خالد) من الجبهة ومن النضال بعد فقدانه لذراعه، ويفر إلى تونس ومعه رسالة وبعض من المال وصية من (سي الطاهر) الذي أوصاه بتسليم ذلك إلى زوجته اللاجئة في تونس وأوصاه أيضاً بتسمية ابنة سي الطاهر التي ولدت دون أن يراها أبوها ودون أن يسميها. وعبر خالد الحدود يحمل الاسم الوصية (أحلام) حيث يمنحه للبنت. وينقطع الزمن هنا خمسة وعشرين عاماً ليتشابك مرة أخرى في لقاء مفاجيء في باريس بين خالد الأب الرمزي وأحلام البنت الرمزية، يتلاقي الوصي مع الوصية. ويقع خالد ذو الخمسين سنة في حب مجنون مع (الوصية) ويدخل معها في تغير كوني صاخب يتحول بسببه من رسام إلى كاتب روائي حيث يروي حكايته مع (أحلام) وينتهي خاسراً لكل أحلامه وآلامه ويعود إلى الجزائر مبتور اليد ومقطوع الرحم حيث لا محبوبة إذ تزوجت أحلام من رجل آخر ولا أخ حيث مات أخوه وهو يمشي على الرصيف برصاصة طائشة، وحيث لا وطن إذ سرق رجال آخرون مكاسب الثورة واحتكروا الوطن لمطامعهم الشخصية.

ينتهي خالد بين يدي النص مع انتهاء فحولته فهو رجل ناقص، بيد واحدة. هكذا كتبته المرأة وجعلته ينكتب ناقصاً وخاسراً وجعلت لسانه يجري ضد فحولته.

هذا هو وجه الحكاية وسطحها، أما جوهرها فهو في لغة النص ومجازاته، ولذا فإن الحبكة الحقيقية ليست من الأحداث ذاتها ولكنها في اللغة.

وتأتي الحبكة الجوهرية فيما بين جملتين مركزيتين وردتا في موقعين مركزيين، في أول صفحة من الرواية وفي آخر صفحة فيها، وهما كالتالي:

أ ـ (الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث ص 7)

ب ـ (الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث ص 403)

كلتا الجملتين (أو الجملة الواحدة) نطقت بهما أحلام مخاطبة خالد، ويوردهما خالد حكاية عنها.

بين ما لم يحدث وما حدث يقع النص بين جملتين امتد الفاصل بينهما ما يقارب أربعمائة صفحة، وامتد زمنيا على مدى سبع سنوات وستة أشهر[7]. أي لمدة ألفين وسبعمائة وأربعين يوماً (أو ليلة) مما يجعله يعادل حكايات ألف ليلة وليلة مرتين ونصفا أو أكثر. إنه النص الذي ينقض ليالي شهرزاد ليضع مقابلها أيام أحلام. فيه يحكي الرجل وتدون المرأة على نقيض ألف ليلة وليلة.

في هذه المسافة المكانية والزمانية تمت إعادة صياغة الفحل وجرت انكتابية الكاتب وتأليفية المؤلف. وتحررت المرأة من كونها موضوعاً للغة لتكون الفاعلة والمؤلفة ومنتجة النص.

ما حدث وما لم يحدث هو تحويل المرأة والرجل من كائنين واقعيين إلى كائنين نصوصيين. فالبطلة صارت (امرأة من ورق ـ ص 16) وهو صار (رجلاً من ورق ص 125). وتتحول هي من أحلام مؤلفة الرواية إلى أحلام بطلة النص، وهو من مناضل على الجبهة ووصي يحمل أمانة قائده، يتحول إلى رجل ناقص مبتور الجسد. كائنان ورقيان

---

(7) ابتدأت أحداث الرواية في نيسان (أبريل) 1981 (ص65) واستمرت حتى عام 1988حيث نقرأ تواريخ في شهري تموز وأكتوبر (388/404).

يتقابلان على صفحات بيضاء وينكتب الجسد حبراً أسود وحروفاً مرصوصة تتكون منها مجازات اللغة الأنثوية الجديدة، وتعيد اللغة كتابة ذاتها بعد إضافة تاء التأنيث إلى مصطلح (مؤلف: مؤلفة).

لقد منح الرجل المرأة اسمها وجعلها (أحلام) وبادلته هي الهدية بأخرى مثلها فجعلته يكتب رجولته على ورق، والتقت الورقتان الأنثى والفحل فصار الحب هو ما حدث والأدب هو كل ما لم يحدث، وبين ما كان وما لم يكن نشأ بياض فسيح امتلأ بسواد أكثر فساحة. وهذه هي انكتابية الرجل.

2 - 2 انكتابية الرجل (تفكيك الفحولة)

لن يكون في وسع أية امرأة مثقفة أن تغفل عن تعريف فرويد للمرأة بأنها رجل ناقص، خاصة إذا ما تصدت المرأة لسؤال اللغة وتوجهت إلى تحويل الرجل إلى نص مكتوب، وإلى كائن من ورق.

ولهذا فإننا نجد أن رواية (ذاكرة الجسد) تبادر بسرعة شديدة إلى تفكيك جسد الرجل. ففي مطلع الرواية (ص 34) يصاب البطل (خالد) إصابة بالغة في يده اليسرى مما يؤدي إلى بتر هذه اليد وإلى خروجه من الجبهة.

خرج من جبهة النضال وخرج من الفحولة. وهذا حدث له دلالة مركزية في النص. خاصة إذا ما جعلنا تعريف فرويد في مقام الاعتبار فالمرأة إذا ما كانت رجلاً ناقصاً لأنها تفقد عضواً يملكه الرجل فهذا معناه أن تمام الجسد يعني تمام القيمة. وأي لقاء بين التام (الرجل) والناقص (المرأة) سيفضي إلى انتصار الكامل على الناقص. وهذا اقتضى إحداث نقص في جسد الرجل لكي يتساوى الجسدان المذكر والمؤنث، وكلاهما يفقد عضواً ما .وهنا تكون المواجهة صحيحة وعادلة.

وهنا يجيء رجل الرواية بيد واحدة فحسب حيث لم يعد قادراً

على ضم العالم بين يديه، ولم يعد قادراً على احتواء جسد الأنثى وامتلاكه. إنه يلمس العالم فحسب، ويصافح المرأة فحسب. ولكنه لا يستطيع الاستحواذ عليها وضمها ومحاصرة جسدها (ص113). وهنا صارت الفحولة جسداً ناقصاً وصار الرجل رجلاً ناقصاً مثلما هي المرأة حسب زعم فرويد. وتسنى حينئذ ابتكار شخصيتين متساويتين ـ جسدياً ـ رجل من ورق وامرأة من ورق. وبذا صارت اللغة هي الوسيلة الممكنة للتواصل والتفاعل بين الشخصيتين بعد أن تم تحييد سلطة الفحل واستبعاد جبروته العضلي.

وجاء الرجل يحمل شهادته على جسده (ص369)، يحمل علامة نقصه وإشارة فحولته المخصية مثلما حملت المرأة من قبل علامة إثمها في رواية (الشارة القرمزية) لهوثورن. صار الرجل بيد واحدة، يد تسمح له بأن يرسم جسور مدينة قسنطينة، لكنها لن تمكنه من بناء أي جسر. ويد تسمح له بأن يرسم وجه امرأة ولكنها لن تمكنه من جسد المرأة (انظر حكايته مع كاترين ص 157).

تتأسس الرواية ـ إذن ـ من وقت مبكر على فكرة كسر الفحولة، ويتوفر من ذلك زمنان ثقافيان هما زمن الفحولة حينما كان خالد محارباً في الجبهة ويملك جسداً كامل الأعضاء. والزمن الثاني هو زمن الرجل الناقص، حيث صار بتر الذراع علامة على عصر ثقافي جديد يخرج الرجل فيه من الفحولة ذات السلطان المطلق واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلى فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقة نسبية مع الأنوثة. وتتحدد شروط المواجهة ومجالاتها داخل نص مشترك. يشترك الرجل فيه مع المرأة في الكتابة، فمنه رواية ومنها رواية. منه ذاكرة ومنها ذاكرة. وكلتا الذاكرتين هما لجسدين ناقصين، واحد نقص بزعم فرويدي (فحولي) والثاني نقص بفعل نصوصي (أنثوي).

بذا صار قطع الذراع بمثابة كسر لذراع الفحولة، وحسب الدلالة الشعبية لكسر الذراع فإن هذا يقتضي تهشيم الفحل وتحويله إلى شخصية نصوصية لها مالها وعليها ما عليها تجري عليها الأحداث بوصفها بطلاً في نص وبوصفها رجلاً مكتوباً حيث جعلته المرأة قابلاً للانكتاب منذ أن كسرت له ذراعه،

بهذا العنف المتعمد ضد الفحولة تحول المرأة الرجل من معناه الأسطوري إلى دلالته الواقعية، تجعله بشراً عادياً. وتعلن ذلك في النص حيث تقول:

«لا أريد أن أكون ابنة لأسطورة... أريد أن أكون ابنة لرجل عادي بقوته وبضعفه، بانتصاراته وبهزائمه. ففي حياة كل رجل خيبة ما وهزيمة ما»(ص 103)

أشهرت عن هدفها وراحت تكتب هزائم الرجل وتصنع عيوبه وتكسر ذراعه أولاً ثم عرجت على لغته لتأنيثها بعد أن قتلت المؤلف ووضعت مكانه المؤلفة.

وبعد حادثة بتر الذراع أخذ البطل يرسم لمدة ربع قرن حرمته الأنثى / المؤلفة من الكتابة وسجنته في المرسم بعيداً عن لغة الكتابة، ووضعته في فراغ أبيض (ربع قرن من الصفحات البيضاء الفارغة التي لم تمتلىء بالمرأة ـ ص 99). وبعد هذا النفي الطويل، أعادت الرجل إلى اللغة، ولكنها أعادته إليها بشروطها هي ـ بحسها المؤنث، بعد أن تم تهشيم الفحولة ورفع يد الذكورة عن اللغة.

هذا تحويل نوعي صار الرجل فيه يلعب دور شهرزاد بعد أن كان اسمه شهريار في زمن الفحولة الغابر، لقد أخرجته المرأة من النهار وأدخلته في ليل الحكايات والسرد وجعلته يخضع لهذا الدور حتى صار رغبة يرغب فيها: (أريد أن أكتب عنك في العتمة ـ ص 41). وجعلته يحكي وهي تستمع: (أنت التي كنت تحبين الاستماع إليّ ـ ص 47)

وهذا تبادل للأدوار يعود فيه الفحل ليكون موضوعاً للغة وأداة للنص. وإذا ما حكى أثار في الأنثى شهية الكتابة، تقول البطلة في ص 342 مخاطبة رجل النص:

(مدهش أنت عندما تتحدث تفجّر فيّ أكثر من موضوع للكتابة).

إن تحويل الرجل إلى مادة كتابية ليس لمجرد الانتشاء بفعل الكتابة ولكنه تغيير جذري في علاقة الجنسين مع بعضهما. والكتابة هي تحويل للواقع إلى خيال أو حسب تعبير القرطاجني هي تخييل، مما يعني تحويل الكائن البشري إلى كائن من ورق، من موجود عيني إلى متصور ذهني وإلى مادة لغوية، هذا ما تفصح عنه بطلة الرواية بقولها: (نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً علينا.. نحن نكتب لننتهي منهم ـ ص 123).

كتابة المرأة عن الرجل معناه انهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية، هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوباً ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث.

تعوّد الرجل في زمن الفحولة على تصور علاقته بالمرأة من خلال ثنائية أزلية تربط الجنسين بين سلطة الفحل من جهة وخضوع الأنثى من جهة مقابلة. ويتبدى ذلك من خلال أبوة الرجل للغة وهيمنته الأزلية عليها وعلى فعل الكتابة ومجازات اللغة، حتى صارت اللغة رجلاً وقيمتها الابداعية فحولة، وليس للأنثى سوى وجود موضوعي (غير ذاتي) في عالم اللغة والكتابة. والمرأة جسد فحسب، ومجرد مجاز أنيق تتحول به اللغة لتكون غزلاً وتشبيباً ونسيباً.

هذا التاريخ الطويل من (الأبوة) يتحول إلى أبوة مزورة، وتمتلىء رواية (ذاكرة الجسد) بالإشارات إلى هذه الأبوة المزورة، ذاك لأن خالد حامل الوصية والعهد هو نفسه خائن الوصية والعهد. يرمز للأب والثورة

من خلال تمثله لصورة (سي الطاهر) بطل الثورة الجزائرية الذي استشهد قبل الاستقلال بقليل، وسي الطاهر هو والد (أحلام) بطلة النص. والتي حولها دارت الأبوة من جهة وتزوير الأبوة من جهة ثانية[8].

هذه الأبوة وتحولها إلى فعل تزويري على يد خالد هي تفكيك للقيمة المعنوية للفحولة، وكانت بداية التفكيك مع خروج خالد من الثورة مبتور الذراع اليسرى مما أخرجه من الرجولة، وأوقعه بتاريخ من الأخطاء هي أخطاء اليد اليمنى أو (ذنوب اليد اليمنى) كما ورد في نص الرواية (ص 308). وهي اليد الوحيدة التي اقترف بها فعل التزوير المتجلي في علاقة مرضية بين رجل النص وأنثى النص (ص 277)، وهي علاقة يتحمل الرجل وحده مسؤوليتها (أتحمل وحدي ذلك الوضع العاطفي الشاذ وانحدارنا السريع والمفجع - ص 100). وهذا ما جعل الرجل ينحدر (انحدر انحدر وأعرف ذلك الانحدار ص 101).

يتهاوى الرجل من علياء فحولته ومن أبوته للغة إلى حضيض الواقع التاريخي الذي فاجأه فبتر يده وكشف له عن أبوة مزورة فأسقط امبراطوريته اللغوية وحوله إلى رجل من ورق، وأخرجه من أسطوريته لأن المرأة حينما كتبت عنه فإنما فعلت ذلك لكي تنتهي منه ومن فحولته المزورة.

ونشهد في هذه الرواية حضوراً كثيفاً لجنس الرجال في مقابل غياب الجنس المؤنث، ولكن الرجال حضروا لكي يتهاووا رجلاً تلو رجل، يموت الطيبون ميتة كريمة مثل استشهاد سي الطاهر ومثل موت حسان البريء. ويموت آخرون ميتات معنوية مثل إعلان موت الفحولة لدى خالد وموت الأخلاق عنده وعند الرجل المغامر الذي وردت صفته دون اسمه (سي . . .) السيد الفراغ، السي اللا اسم.

(8) أنظر ص ص 56/55 وص ص 215/48.

جاء جنس الرجال مربوطاً بالموت وبالنهاية وبالتلاشي واحداً تلو آخر. هذا ما فعله النص الأنثوي: (نحن نكتب لننتهي منهم). وانكتابية الرجل هي لإنهاء سلطانه على اللغة ووصايته عليها وأبوته المطلقة على الكتابة، لقد تحررت البنت من الأب المزور وتخلصت من الوصية الكاذبة، فعلت ذلك لأنها حولت الرجل إلى كائن ورقي وجعلته مادة قابلة للانكتاب والتفكيك والتشريح. بدءاً ببترها ليده وانتهاءً ببترها لقلمه وللغته. وفكت بذلك الارتباط العضوي القديم ما بين الفحولة واللغة، مما جعل اللغة عالماً حراً تم تحريره من المستعمر وتم اعلان استقلال الخطاب اللغوي مثلما استقلت الجزائر عن مستعمرها. وتسنى للأنثى أن تكون فاعلة في اللغة وأن تكون ذاتاً نصوصية تؤلف وتصنع وتكتب وتبادل الرجل لغة بلغة وانكتابية بانكتابية.

3 ـ اللغة بطل النص

3 - 1 في تحويل الرجل إلى مكتوب تم تحرير اللغة من سلطة الفحولة، ومثلما يحدث في كل حالة تحرير فإن المتحررة توّا تصبح بطلة وتنتشي ببطولتها الصادرة عن حريتها الجديدة بعد استعمار طويل. وهذا الكاتب الفاعل صار مكتوباً مفعولاً به مما رفع سلطانه عن النص، فصارت اللغة حرة من جهة وصار للمرأة مجال لأن تداخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه.

من هنا فإن اللغة تحتفل بحريتها وبأنوثتها المستردة وأخذ هذا الاحتفال وجوهاً سنراها في الفقرات التالية.

3 - 2 نشأت في النص علاقة جديدة بين المؤلفة واللغة، بين الكاتبة ونسغ الخطاب.

ومؤلفة الرواية هي (أحلام)، بينما بطلة النص هي أيضاً (أحلام).

ووحدة التسمية تعني عضوية العلاقة بين الأنثى خارج النص والأنثى التي في داخل النص. ولم تعد المرأة مجرد مادة من مواد اللغة ولكنها صارت المؤلفة والبطلة، ليست مجرد فتاة غلاف وإنما هي جوهرة النص ونسغ الخطاب اللغوي.

لقد تسنى حدوث هذه العلاقة العضوية الأنثوية ما بين المرأة واللغة، وكلتاها أنثى، حينما تم تكسير الفحولة وفك العلاقة العضوية القديمة ما بين الرجل واللغة. وأخذت رواية (ذاكرة الجسد) أوثق عرى الالتحام الجديد بواسطة توحيد الذات الأنثوية لتكون صفة التأليف هنا هي صفة الارتباط القاطع والواضح. وأحلام المرأة المنفية عن مواطنها (اللغة) تعود إلى أرضها لتكون علامة أولى في واجهة النص ولتكون نواة فاعلة داخل التفاعل النصوصي الممتد من أول كلمة في الرواية إلى آخر جملة فيها، وقد اكتنز النص بها وبفعلها.

لا مجال هنا لمفهوم (موت المؤلف)[9] لأنه مفهوم يصدق على ثقافة الفحل من حيث إن رفع اسم المؤلف عن النص لا يلغي ذكورية النص بما ان الثقافة اللغوية هي في الفحولة وفي الموروث الذكوري. أما في حالة المرأة فإن حضور المؤلفة حضوراً عضوياً يصبح أمراً مصيرياً، به تتقرر أنوثة النص وأنوثة اللغة وهذا هو ما أوجب توحيد اسم المؤلفة مع اسم البطلة وتحققت من خلال هذا التوحيد دلالة عضوية مصيرية.

وتمتد العلاقة العضوية هذه من خلال اتحاد الأنثى (أحلام) مع كل العناصر الأساسية في الرواية، فهي المدينة وهي قسنطينة وهي أم البطل مثلما إنها بنته، هي حبيبته وعدوته وهي المقدس والمدنس، وهي

(9) (موت المؤلف) مفهوم نقدي طرحه رولان بارت، انظر عنه: عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير ص 71.
أو: الغذامي: ثقافة الأسئلة 199 دار سعاد الصباح 1993.

الذاكرة وهي اللغة، وهي الحياة حيث كان اسمها في البداية حياة ثم تحول إلى أحلام (ص 42)، وهي اللوحة التي يرسم البطل عليها كما أنها الجسور المرسومة[10].

هي النص والمنصوص هي الكاتبة والمكتوبة، هي أحلام المؤلفة والبطلة. أحلام التي إذا حاول البطل تقطيع اسمها وجده مكوناً من مادتي الحلم والألم: أحلام = حلم وألم (ص 37).

هي إذن اللغة وقد تأنثت وهي اللغة حينما تكون بطلة للنص.

إنها الوصية التي حملها خارجاً من الجبهة، حملها بيده اليمنى ليقترف بها ذنوب اليد اليمنى لينتهي بين يديها صريعاً لسلاح لغتها بعد أن تحالفت المرأة مع اللغة واصطنعت جبهة أنثوية موحدة ضد الفحولة، فتحررت اللغة وتحررت المرأة وتولد عن ذلك نص جديد يحمل بطولة جديدة، هي اللغة الحرة التي استردت أنوثتها ووحدت الصورة ما بين ظاهرها وباطنها ما بين وجهها وروحها فصارت (أحلام) هي العلامة على هذه الوحدة العضوية المتماسكة. وهنا يكتشف الرجل أنه أمام ظاهرة جديدة فيصرخ من داخل النص قائلاً: (أنت لست امرأة فقط... أنت وطن ـ ص 277).

إنها وطن تحرر واستقل وتخلص من مستعمره التقليدي.

3 - 3 اللغة / اللغة:

لن نخطىء لو قلنا إن الرواية لم تكتب إلا من أجل تمجيد اللغة والاحتفال بها. ومنذ ما قبل النص كان الاهداء إلى (مالك حداد شهيد اللغة العربية وعاشقها الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته، هو أول كاتب قرر أن يموت عشقاً للغة) وتبعاً لذلك جاءت

(10) انظر الصفحات: 5- 7, 18, 8, 13, 16, 273, 276.

الرواية كلها بخطاب عاشقة وعاشق للغة. وطفق بطلا النص يكتشفان اللغة العربية يعودان إليها ويدخلان في سحرها، حيث تكون اللغة لتكون هي الأنثى وهي الذاكرة وهي الأم وهي الوطن (ص 92) وتكون العربية رمزاً وقوة ونضالاً من أجل الحرية وسلخ المستعمر. والهروب عن اللغة العربية هو هروب من الذاكرة ومن الذات، وفي كل مرة يرغب أحد البطلين بالخروج عن ذاته / ذاتها أو الهروب من الذاكرة تكون اللغة الفرنسية هي وسيلة الفرار (ص 158). وتبقى للعربية هيبة خاصة وسلطة خاصة على القلوب والذاكرة (ص 31).

الاحتفال باللغة العربية وبالعروبة وبالإيمان وبالحرية[11]، كلها قيم نصوصية يتأسس عليها النص الذي يكتسب صفاته ومقوماته الجديدة بما إنه خطاب يتحرر من هيمنة استعمارية فرنسية من جهة وذكورية من جهة ثانية. واللغة هنا تصبح علامة على بداية عهد جديد تتخلص فيه الذات من عبوديتها وتتمثل لنا بوصفها رمزاً للتحرير من الاستعمار الرابض على جسد الأرض وعلى جسد الأنثى، فتأتي اللغة كشعور داخلي بأن ما هو حق مغتصب لا بد أن يستعاد. والمرأة تكتب لتستعيد ما سرق خلسة منها (ص 105). تستعيد الأرض وتستعيد اللغة وتتحرر من المستعمر لكي تحتفل بمجد اللغة وحريتها وعودة أنوثتها الضائعة.

3 - 4 وجهان للغة:

كانت اللغة ذات وجه واحد، وهو وجه مذكر، ومع دخول المرأة كمؤلفة برز وجه جديد للغة مما جعلها ذات وجهين وذات بعدين. وهذا فاجأ الرجل الذي تعود على احتكار اللغة واحتكار دلالاتها وترسخ في نفسه إيمان ثابت بأنه هو وحده منتج اللغة ومستهلكها وله وحده حق

(11) انظر الصفحات: 306 -310, 317 -318, 91, 96

التأويل مثلما أنه وحيد في حقوق الاستخدام. ولما وجد نفسه أمام واقع جديد راح يتساءل مرعوباً ومستنكراً: (من أين أتيت بكل هذه الأمواج المحرقة من النار... من أين أتيت بكل ما تلا ذلك اليوم من دمار..؟ ص 379).

هو يوم تغيرت فيه علاقات الكون من داخل اللغة حيث برزت من النص امرأة ورقية لم يعهدها الرجل من قبل، امرأة ذات دلالات مزدوجة، يصفها رجل النص قائلاً:

(لم تكوني كاذبة
ولا كنت صادقة حقاً
لا كنت عاشقة
ولا كنت خائنة حقاً
لا كنت بنتي
ولا كنت أمي حقاً ـ ص 379)

هي الأنثى وليست الأنثى، هي أنثى في معنى من معانيها وليست أنثى في معنى آخر، هي التي يعهدها وهي ما لم يعهد.

إنها أنثى ولا شك، غير أنها أنثى جديدة، أنثى تعرف اللغة وتتقن الكتابة. وهذا هو ما استجد فيها وأخلفها عن عهد الفحل بها.

وهنا يحدث التغيير في العلاقات فيكتشف الرجل أن قواعد اللعبة ليست كما كانت من قبل (نسينا من منا القط ومن منا الفأر ص 280).. (لقد نسيت عيناك الحديث إليّ لم أعد أعرف منك رموزك الهيروغليفية ـ ص374).

تتحول اللغة هنا إلى مفاجأة سحرية تصدم راحة الرجل وتهشم ثقته في نفسه وفي فهمه لدلالات اللغة وتصبح رموزاً هيروغليفية لا يعرف معها هل المرأة كاذبة أم صادقة وهل هي عاشقة أم خائنة. وهنا ينهار

السجن على السجان ويتحول العملاق إلى ورق (أنا الرجل الذي حولته من حجار كريمة إلى حصى ـ ص 281).

تلك هي المرأة / اللغة أو اللغة / المرأة التي (تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه) حسب تعريف الجرجاني للغة[12]. وهذا هو ما يجعلها علامة تدل دلالة ازدواج على الشيء وخلافه، فهي كاذبة صادقة وهي عاشقة خائنة، وهي رموز هيروغليفية لأنها تحولت من الكائن البسيط العادي إلى كائن يكتب ويملك لغته ويتحد مع اللغة في وحدة عضوية تحقق للأنوثة موقعاً بإزاء الفحولة.

وهذا الوضع الطارىء على اللغة من حيث توجيهها وجهة أخرى إضافية أوجد ازدواجه الدلالي في الرواية كلها فالبطلة تملك اسمين (حياة وأحلام) وتملك ميلادين أحدهما فعلي واقعي تسجله الذاكرة والثاني رسمي مرقوم على الورق الحكومي. وتكتب البطلة روايتين الأولى قبل لقائها بخالد والثانية بعد هذا اللقاء.

إنها لغة بوجهين، دالٌ ومدلول، محكي ومكتوب، شعري وسردي، وهي أحلام المؤلفة وأحلام البطلة. هي المحرم والمقدس (أنت طهارتي وخطيئتي ـ ص317 وص 308).

من البطلة هنا..؟ أهي أحلام الانسانة أم أحلام اللغة..؟ هذا سؤال لا تسمح به الرواية بوصفها نصاً أنثوياً إذ لا فرق بين المؤلفة والنص. لا فرق بين الأنثى والأنثى، صارت اللغة ذاتها امرأة استردت أنوثتها وأصبحت هي بطلة النص.

هذا هو ما أوقع البطل (الفحل) في حيرة مع نفسه ولغته حيث

---

(12) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة 347 تحقيق هـ. ريتر ـ مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954.

تواجهه اللغة بلغتها والأنثى بأنوثتها فتبعثر أمام ذلك وضاع:

(تبعثرت لغتي أمام لغتك التي لم أكن أدري من أين تأتين بها ـ ص 88).

من أين تأتين بها...؟!

من أين جاءت المرأة باللغة...؟

هذا سؤال يرتد إلى ذاته ليبعثرها، وكأنه يقول من أين جاءت الأنثى بأنوثتها..

4 ـ المجاز الأبيض:

تكلم أحد شيوخ البادية متحدثاً عن (الصقور) وأنواعها وفنون الصيد، وذكر أن أرقى أنواعها هي الإناث. وأنثى الصقر أغلى ثمناً وأمهر بالصيد والمطاردة[13].

وفي لعبة اللغة بين الأنثى والفحل نجد المرأة وقد وضعت الرجل على ورقة بيضاء، وعلقته بين قوسين في جملتين، إحداهما في مطلع النص والأخرى في الختام ـ وقد وقفنا عليهما أعلاه ـ ونجدها وقد جعلته كائناً ورقياً، رجلاً من ورق. لقد اصطادته بمجازها الأبيض وكتبته داخل هذا البياض لتجعله (حرفاً) أسود على ورقة بيضاء.

كان لقاء الأنثى قاتلاً حينما جاءت إلى رجلها بفستان أبيض وهو فستان مجازي يحيل إلى الصفحة البيضاء. وكما نعرف من حكاية الطبيب دوبان في ألف ليلة وليلة فإن الصفحة البيضاء تقتل[14].

(13) نشر اللقاء في جريدة (عكاظ) مع الشيخ علي الحارثي ـ العدد 9964 ص 24 في 13 نوفمبر 1993.

(14) أحيل هنا إلى كلمة تودورف في دراسته عن الشخوص السردية في ألف ليلة وليلة. انظر:

دخلت أحلام على خالد في معرضه الفني بباريس وكانت تلبس فستاناً أبيض (ص 51)، وتكلل بياضها هذا بشعر كثيف أسود يغطي البياض ويداخله. ووقع خالد ما بين البياض والسواد.

كان هذا اللقاء بين الأبيض والأسود مجرد تقابل جمالي، إنها زينة تحلي الجسد المكلل بهذين اللونين وتجذب عيون الرجل لهذا التكوين الأنثوي الجسدي المغري. وانساق الرجل وراء هذا الجمال وهذا الإغراء ومارس خبرته الفحولية في قراءة النص المؤنث على أنه جسد شبقي يقدم لغته على أنها مجاز جنسي تنحصر الدلالة فيه بين الرغبة والشهوة.

ووقع الرجل في مصيدة الصقر واستجاب لهذا المجاز البصري الذي يدعوه إلى البياض من تحت السواد. ودخل في البياض، وانبسط به اللونان معاً على مدى أربعمائة صفحة وعلى مدى سبع سنوات أو تزيد. ليتحول هو إلى حروف سوداء على ورقات بيضاء ويتم تهشيم مجازاته الذكورية مع احلال مجاز أنثوي جديد يصارع المذكر ويعدل من دلالاته.

لم يك خالد يدرك أنه يقابل اللغة ولم يكن يقابل جسداً أنثوياً كما كان يتوهم. لقد اكتست اللغة فستاناً نسائياً أبيض وتزينت بالشعر الأنثوي، سواد يتمدد على بياض. وكتبت المرأة نصها. هذا النص الذي لم يره الرجل في الوقت المناسب، لقد أخطأ في قراءة هذه (التورية) الأنثوية. ولم يدرك العلاقة بين المرأة واللون الأبيض إلا على أنها جمال

= T. Todorov: The poetics of prose. 74 trans by R. Howard. Cornell University press. Ithaca. New York 1977.

وهناك ترجمتان لهذه الدراسة إلى اللغة العربية الأولى من صنع موريس أبو ناضر، مجلة (مواقف) ص ص 151 - 137 العدد 16 تموز 1971.
والثانية من صنع منذر عياشي ضمن دراسات أخرى لتودوروف منشورة في كتاب: مفهوم الأدب ـ النادي الأدبي الثقافي، جدة 1990.

جسدي وفاته أن يدرك علاقتها اللغوية بين أنوثة اللغة وبياض الصفحة. فدفع بذلك ثمناً باهظاً هو فحولته التي أدرك أخيراً أنه قد فقدها وأنه ضحية لهذه الصقور البيضاء ولهذه (التورية) بلونيها الأسود على الأبيض.

أدرك أخيراً سر اللون الأبيض واتحاده مع المرأة وأدرك أنه لم يكن الصياد كسابق عهده ولكنه الفريسة (ص 227).

اغتالته الصفحة البيضاء ووقع تائها بين طرفي التكوين اللغوي الدال والمدلول حيث أعادت المرأة تركيب اللغة ولعبت بسياقاتها الدلالية والبلاغية.

وإن كانت للمرأة تجربة مديدة مع السرد فإنها قد احتالت بالسرد لاقتحام قلعة اللغة ودكت بذلك حصون الرجل المضروبة حول مدينة اللغة، وذلك منذ زمن شهرزاد. حتى لقد صارت السردية مهارة نسوية ومجازاً أنثوياً. وليست رواية (ذاكرة الجسد) إلا تطويراً لهذه المهارة وتوظيفاً لمكتسباتها.

صار السرد مجازاً أنثوياً من حيث هو قناع لغوي تحتال به المرأة على سلطة الفحل لأنها بالسرد تظهر غير جادة في لحظة الجد وغير صادقة في لحظة الصدق وغير فاعلة في لحظة الفعل.

تدخل في لعبة لا يعلم الرجل فيها من القط ومن الفأر. وتلعب أشرس أنواع السخرية والمفارقة حين تجعل الفحل يشتمها حيناً ويتمسكن إليها حيناً ويكرهها حيناً ويحبها حيناً. يكون أباً حيناً ومزوراً حيناً. يكون شهيداً وخائناً حيواناً وإنساناً طاهراً ومدنساً.

يجري هذا في (ذاكرة الجسد) مثلما جرى في ألف ليلة وليلة. إنها تورية أنثوية ومجاز نسوي جعل السرد مبتكراً لغوياً لا يحصن صاحبته فحسب ولكنه أيضاً يدك قلاع الخصم ويهشم أركانه، ويجعل الأنثى تنتصر أخيراً وتحافظ على بقائها وعلى معنوياتها.

في ألف ليلة وليلة كان الليل سواداً نصوصياً يمثل الحرف المنطوق، وفي ذاكرة الجسد يأتي البياض بوصفه نهاراً نصوصياً مكشوفاً يتكلل بسواد الكتابة وخطوط القلم. وكانت فتاة النص (امرأة تتقن الكتابة على بياض ورجل النص وحده كان يعرف ذلك ـ ص 256). هنا كتبت المرأة عن الرجل لكي تنتهي منه. واستخدمت لذلك لغة الجسد مثلما استخدمت لغة الكلمات، كانت حركات جسدها كتابة تسرد من خلالها وتصوغ مجازاتها من خلال الملابس والألوان والضحكات وحركات الجسد لتصنع منها خطاباً شعرياً وخطاباً سردياً، ووظفت مع ذلك كل المبتكرات اللغوية الذكورية، ولكن خطابها ظل يتجه لدى الرجل إلى حاسة واحدة فحسب، إلى عينه. ولم يصل إلى عقله. لذا فإنه مارس قراءتها والسياحة في جسدها بواسطة عينه فحسب. وظل معجمه اللغوي محصوراً في الخطاب الغزلي لا غير. ولم يدرك المجاز الأنثوي. ولذا كان لزاماً عليه أن ينتهي ضحية للغة ذاتها وبواسطتها.

إن اللغة تنتقم لنفسها من هذا العاجز الذي لم يتمكن من ادراك المتغير الإبداعي في اللغة إذ تأنثت وصارت تعبيراً عن ذات إنسانية وليست خطاباً غزلياً عن جسد شبقي.

5 ـ الخراب الجميل:

أن تتأنث اللغة فهذا معناه خراب يصيب ذاكرة الرجل، وهي زلة يقع فيها التاريخ الأدبي. ولكن ما هي هذه الزلة...؟

أهي زلة قدم
أم زلة قدر } ص 14

أم زلة ذكرى ص 29

إنها لقاء الضد بضده وليس (أجمل من أن تلتقي بضدك فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك ـ ص 77)

وينتهي اللقاء مع آخر كلمتين في الرواية حيث نقرأ:

رؤوس أقلام

رؤوس أحلام

هذا آخر ما يملكه البطل الفحل من كتابه المبعثر ومن الذاكرة التي صارت البضاعة الوحيدة التي يمكنه أن يصرح بها أمام موظف الجمارك في المطار.

كل ما لديه هو ذاكرة وكتاب مبعثر ورؤوس أقلام ورؤوس أحلام (زلة قدم / زلة قدر / زلة ذكرى).

نهاية حزينة لرجل كان سلطان اللغة وسيدها وهي نهاية تكشف عن انحياز اللغة ضد الرجل، وعلامة ذلك أن اللغة ظلت تقف مع المرأة دائماً وتنجدها وقت الأزمات مثلما فعلت مع شهرزاد، ولكنها مع بطل رواية (ذاكرة الجسد) تخلت عن الرجل وتركته ينتهي مبعثراً بين الأقلام والأحلام.

هل لأن اللغة أنثى.. ولذا تنحاز إلى جنسها المؤنث..؟

أم لأن (خالد) قد أخذ جرعة لغوية أكبر من طاقة جسمه على التحمل، وأدخل نفسه في متاهة لغوية من خلال هذا النص الروائي الطويل الذي امتلأ شعراً وسرداً..؟

يظهر نص الرواية وكأنه خطاب عصري من نشيد الإنشاد أو ملحمة الانتحار. إنه نص شاعري طويل وعميق، وكأنه حالة نزيف لغوي ظل البطل فيه ينزف دماء لغته وذاكرته عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية وتدفقاته الوجدانية وتكسراته العاطفية، وفي تفريغه للذاكرة من مخزونها البياني والنفسي والانفعالي. واضطرم النص بحرائق الاعترافات والتجليات، حتى لقد صارت اللغة هي المرأة والنار: (أنت المرأة التي يحلم الرجال أن يحترقوا بها ولو وهماً ـ ص 220). (كنت زوبعة، كنت

الأحطاب التي أحرقتني ـ ص294).

لم تعد اللغة هنا نظاماً علاماتياً محايداً. لقد تحولت إلى أنثى مغرية قاتلة مع سمات أنثوية قوامها الشعرية والسردية وجرعات زائدة من الذاتية والانفعالية والوجدانية.

هذه لغة غير محايدة وغير بريئة. إنها لغة رجل ارتكب جريمة قدرية ضد نفسه وضد عالمه فنزف اللغة من ذاكرته وانتحر بها. ليست لغة الرسمِ أو التجريد ولكنها لغة التعبير من العَبرة والعِبرة بفتح العين وكسرها.

إنها الخراب الجميل الذي وقع فيه الرجل فنزف آخر قطرة من فحولته.

هكذا أرادت المرأة حينما ألّفت نصها الروائي.

لقد أحضرت الرجل ووضعته مع ذاكرته وفحولته لكي يفقد رجولته مع بتر ذراعه، يفقد ذاكرته مع استنزاف طاقته اللغوية ومخزونه البياني لينتهي أخيراً إلى مسودات كتاب مبعثرة وإلى رؤوس أقلام ورؤوس أحلام وليصبح رجلا من ورق.

ويتم للأنثى بذلك تخريب بيت الفحل وتهشيم قلعته واحتلال مملكته الكبرى: اللغة.

6 ـ الفحل الجاهلي:

ماذا يحدث حينما نسعى إلى إيقاظ الذاكرة...؟ هل نوقظ فتنة كانت نائمة..؟

وحينما تكون هذه الذاكرة هي ذاكرة اللغة، فماذا سيجري منها ولها إذا كان التي أيقظتها أنثى بينما ذاكرة اللغة هي ذاكرة فحولة، من حيث إن الرجل قد استعمر اللغة زمناً طويلاً حتى رجّلها وذكّرها وجعل (القلم) عضواً مذكراً...؟

إن ما يحدث في حالة نبش مخازن اللغة هو عملياً إطلاق لعقال القمقم الفحل الذي يكمن تحت جلد اللغة وفي ضميرها. ولذا فإن محاولات تأنيث اللغة تلتبس دائماً بعناصر الفحولة فتتصارع معها في جانب وتخضع لها في جانب. إلى درجة أننا نجد نساء لا يكتبن سوى نصوص ذكورية ذات وجه مذكر وضمير مذكر وليس للمرأة سوى اسم مؤنث يتوج الخطاب الذكوري.

وفي حالة التأنيث الصحيح لا يسلم الخطاب من فحولته وهذا يعني أن مساعي تأنيث اللغة لم تتمكن ـ بعد ـ من تأنيث الذاكرة، مما يجعلنا نشهد نصاً أنثوياً على مستوى الخطاب الأدبي، ولكنه يضمر داخله ذاكرة الفحولة. وهي ذاكرة تعبر عن فحولتها بصور مختلفة من الدلالات ـ المجازات ـ عبر الثقافة المتغلغلة في خلايا النسيج اللغوي والتي تتسرب من تحت سطح النص.

والحقيقة أن تأنيث الذاكرة لما يزل هدفاً بعيد التحقيق، إذ إن عمر الفحولة اللغوية أوسع من أن تنافسه أنوثة حديثة العهد بالكتابة، وهي أنوثة لم تؤسس ذاكرتها الأدبية ـ بعد ـ. وكل ما تملكه اللغة من ذاكرة عن المرأة هي أنها (جسد)، وهو جسد لا يملك سوى دلالة واحدة هي دلالة شبقية. وكل رسائل الجسد الأنثوي ولغته ليست سوى هذه الدلالة الشبقية. إنه نص شبقي وليس جسداً عاقلاً. وكل لقاء بين الرجل والمرأة هو حالة من حالات استدعاء هذه الذاكرة الراسخة. حيث يحمل الرجل في ذاكرته صورة ذهنية لامرأة ما. ويقوم اللقاء باستدعاء هذا التصور وتحريكه باتجاه عقد المقارنات بين ما هو في الذاكرة وما هو في المشاهدة.

لقد ظل الرجل يقرأ المرأة بعينه ويفسرها بأحاسيسه. وظلت المرأة نصاً شهوانياً تتمتع به حواس الذكر وتلتهمه.

وحينما التقى بطلا ذاكرة الجسد فإن اللقاء بالنسبة للرجل هو لقاء

ذاكرة مضمرة عن أنثى ما مع امرأة فعلية. ولذا فإنه حينما رآها راح ينبش في ذاكرته ويحاول كشف سر هذا الوجه الذي أمامه (كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك ـ ص 54).

هذه ليست كلمات خالد ـ بطل الرواية ـ وليست كلمات أحلام ـ مؤلفة الرواية ـ، ولكنها لغة الذاكرة ومنطقها، وهي كما قلنا ذاكرة فحولة تجعل كل لقاء بين رجل وامرأة هو لقاء سر ما ووجه ما. وتجعل ما هو عادي أو يفترض أن يكون عادياً تجعله غير عادي.

لهذا يتمنى خالد أن لو كانت أحلام هي شهرزاد (ص 336). لماذا...؟

لأن كل امرأة هي عند الرجل شهرزاد.

هذا هو ما تفرضه ذاكرة اللغة. ولهذا قال خالد لأحلام:

(ما أعرفه عنك لا علاقة له بالمنطق ولا بالمعرفة ـ ص 99)...

(كان في عينيك دعوة لشيء ما، كان فيها وعد غامض بقصة ما ـ ص 69).

(لو كنتِ لي لامتلكتك... لاعتصرتك... لحولتك إلى قطع... إلى بقايا امرأة ـ ص 333).

من الذي يتكلم هنا... هل هو شهريار أم خالد...؟

أم أنه لا هذا ولا ذاك، ولكنه صوت ذاكرة اللغة بموروثها الفحولي الذي يطغى على كل اعتبارات النص والحداثة والوعي الكتابي.

هذه صورة رجل يحضر بوصفه بطلاً في نص أنثوي وهو نص كتبته صاحبته في مرحلة متقدمة من زمن الكتابة الأنثوية وزمن الحداثة الإبداعية. وكان من الممكن افتراض ظهور الرجل بمقاييس جديدة، تكشف عن نضج حضاري في علاقة الجنسين. لولا أن سلطان الذاكرة

الموروثة يغلب على كل مطامح التحديث والتأنيث، ولما يزل شهريار يعاود الرجل العصري ويدير لغته عبر هذه الذاكرة المهيمنة. وسنرى أن المرأة العصرية أيضاً لما تزل تستضيف (شهرزاد) وترتضي نموذجها.

7 ـ جسد الذاكرة:

تقدم لنا ذاكرة اللغة نسقا واحداً عن خواتم علاقات الصراع بين المرأة والرجل عبر النص المجازي. فالجارية (تودد) تواجه الراسخين من رجال زمانها وتدخل معهم في تحد خطير أمام الخليفة هارون الرشيد وتهزمهم الجارية واحداً واحداً، حيث يخرجون عراة بعد أن جردتهم من ملابسهم وفضحت عجزهم العلمي والمعرفي. وهذا نصر مجيد تحققه جارية ضعيفة على رجال زمانها الراسخين، ويمنحها الرشيد حق طلب ما تتمنى. وهنا تعود إليها ذاكرة اللغة لتجعلها تختار العودة إلى العبودية والعودة إلى بيت سيدها، ولم تختر الحرية واستقلال الذات المستعبدة[15].

وكذلك كانت علاقة شهرزاد مع ذاكرة اللغة حينما اختارت أن تنهي حكايتها عند الليلة الأولى من الألف الثانية، ولم تستمر في انتاج الحكايات وفي تصحيح ذاكرة شهريار عن الأنثى. واكتفت شهرزاد بأمومتها لثلاثة أبناء ذكور أنجبتهم أثناء الألف الأولى. وفرحت بمكافأة شهريار لها على خصوبة إنجابها الذكوري حيث عقد لها حفل زواج تشريفي في الليلة الواحدة بعد الألف وانتهى بذلك النص المؤنث بهذه النتيجة الذكورية حيث تدخل في مملكة الرجال، زوجها وأبنائها الثلاثة وتغلق النص بخاتمة مذكرة.

وهنا في (ذاكرة الجسد) نجد أنفسنا في نهاية النص أمام هذا النسق

---

(15) ناقشنا حكاية (تودد) في الفصل الثالث. والحكاية في ألف ليلة وليلة بدءاً من الليلة رقم (426).

الثابت، حيث نرى أحلام تتزوج من رجل غير بطل الحكاية وهو رجل بسن والدها ولديه زوجة أخرى. ومن حمائد صفاته أنه من تجار الثورة أو من لصوصها الذين سرقوا مجد الثورة واستغلوا فرص بناء الوطن بعد الاستقلال فاشتغلوا بالصفقات السرية والأموال الملوثة وتزينوا بجاه التاريخ وجعلوا الزواج من بنات شهداء الثورة زينة يتزينون بها.

لقد تزوجت أحلام من هذا الرجل بناء على رغبة عمها ـ ولي أمرها ـ الذي كان يأمل وجاهة ونفعاً يصيبه من الاقتران بهذا الوجيه.

وليس في مقدورنا ـ هنا ـ أن ننسى أن (أحلام) اسم مشترك للمؤلفة ولبطلة النص، وهو رمز ثقافي لفتاة النص الجديد فأحلام مؤلفة من خارج النص ومن داخله، وهي مبدعة وكاتبة تملك ـ داخل النص ـ وعياً ثقافياً وحضارياً جعلها تؤنث اللغة وتخترع مجازاتها الأنثوية المتطورة.

ولكنها مثل (تودد) حينما امتلكت مقاليد حريتها وخلاصها راحت تقرر الخضوع لنداء ذاكرة الجسد وتسليم نفسها لولي أمرها يفعل بها ما يشاء وتختار العبودية والعودة إلى الطاعة والانصياع. وينتهي بذلك النص المؤنث بنهاية مذكرة.

وهنا تتأنث اللغة.. نعم، ولكن الذاكرة الداخلية للغة لما تزل ذاكرة الفحولة. ويظل فعل هذه الذاكرة هو الذي يسجل نهاية اللقاء ونهاية النص.

للذاكرة قدرة على أن تجعل الذات ضد ذاتها واللغة ضد لغتها والأنثى ضد أنوثتها، وكأن الذاكرة تتحرك ضد نفسها.

تأنيث الذاكرة

«لغز الذاكرة ليس دون لغز التكهن بالمستقبل»

بورخيس[1]

«هناك من لا تاسره الحكاية»

رجاء عالم[2]

— 1 —

1 - 1 لن تفلح محاولات تأنيث اللغة، أو أنسنتها لكي تكون وسيلة للجنسين معاً وعلى الدرجة نفسها من الإفصاح والتمثيل، إلا إن أخذت المرأة جدياً في محاولة تأنيث الذاكرة. فاللغة لما تزل تحمل ذاكرتها الخاصة وهي ذاكرة مشحونة بالفحولة يرتكز فيها اللفظ المذكر بالمعنى الذكوري. والرجل لم يصنع التاريخ ـ بما في ذلك تاريخ اللغة ـ فحسب، ولكنه ـ أيضاً ـ كتب هذا التاريخ وصاغه لغوياً حتى عجن اللغة والتاريخ في نص ثقافي مترابط. ولعل الرجل قد ظهر بوصفه صانعاً

(1) خورخي لويس بورخيس: تقرير برودي، ص 107، ترجمة نهاد الحايك. وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد 1988.

(2) رجاء عالم: نهر الحيوان 91 دار الآداب بيروت 1994.

للتاريخ لأنه هو الذي كتب هذا التاريخ، وكأنما قد صنع اللغة لأنه هو من كتب اللغة وصنع مجازاتها وقرر بلاغياتها حتى صارت (الفحولة) أرقى حالات الشاعرية.

ولذا فإن كتابة المرأة جاءت كطارىء لغوي وكحدث جديد على ثقافة قد ترسخت تقاليدها وأعرافها حسب قواعد الفحولة، ولم تجد المرأة بدأً من أن تكتب مثلما كتب الرجل فتسير في خطاه وتستعين بمجازاته وبرموزه. وهذا لا يمكِّن المرأة من أن تحتل موقعاً جوهرياً في صناعة الكتابة، وقصارى ما ستدركه من ذلك هو أن تكون مثل الرجل، تتساوى معه أو تنافسه أو تتحداه، ولكن حسب النموذج الذكوري وبناء عليه.

ولعل هذا عين ما أدركته المرأة بعد تجربتها مع الكتابة، حيث اكتشفت أن اللغة تفرض حسها الذكوري وضميرها المذكر[3] على قلم المرأة مما يجعل المرأة تكتب وتفكر وكأنها قد استرجلت[4]. ومن إدراك المرأة الكاتبة لهذا المعضل الإبداعي راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري المضروب على اللغة، وراحت تسعى إلى (تأنيث الذاكرة) لأنه ما لم تتأنث الذاكرة فإن اللغة ستظل رجلاً ولن تجد المرأة مكاناً في خزان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة.

راحت المرأة تستنبت موقعاً ـ أو مواقع ـ للأنوثة في ذاكرة اللغة وفي ذاكرة التاريخ والثقافة، وجاءت كتابات تحفر طريقها بهذا الاتجاه، منها كتابات رضوي عاشور (غرناطة) ورجاء عالم (نهر الحيوان) وأميمة الخميس (والضلع حين استوى)، وكتابات منيرة الغدير وسحر خليفة. وسوف نقف على بعض هذه الكتابات لنرى مسعاها في محاولة (تأنيث الذاكرة).

---

(3) انظر الفصل الأول عن ضمير اللغة المذكر.
(4) انظر نموذج الأستاذة طلعت في الفصل السادس.

وبما أن المرأة لما تزل نموذجاً لجنسها وليست ذاتاً فردية ـ كما يقول بورخيس ـ[5] فإن أي عمل تقوم به امرأة ما هو في العرف الثقافي السائد دليل على جنس النساء عامة. والهاجس الذي تهجس به إحداهن هو بالتالي هاجس نسوي وليس هاجساً ذاتياً فردياً. وما زالت المرأة محتاجة ومضطرة لأن تتكلم باسم كل النساء وليس باسمها وحدها فحسب. ولذا فإن النبش في الذاكرة هو سؤال نوعي يمس جنساً بشرياً كاملاً توحدت الثقافات العالمية كلها قديمها وحديثها في النظر إلى هذا الجنس نظرة دونية تشمل الجنس كله لا كأفراد وذوات وإنما كنوع بشري ذي صفات نمطية ثابتة.

1 - 2 إن (الذاكرة) التي نتحدث عنها ليست ذات بعد زمني واحد هو الماضي فحسب، ولكنها ذات بعدين مزدوجين ومتساويين أحدهما الماضي والآخر المستقبل، وهي عندنا تعادل ما سماه يونج بـ(النفس) وقال عنها: (إن النفس كائن انتقالي، لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها. فهي من جهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وآثاره، كما تقدم لنا من جهة أخرى وفي هذه اللوحة نفسها معالم المستقبل، نظراً لأن النفس تبتدع بحد ذاتها مستقبلها الخاص)[6].

ولعل تجربة المرأة مع اللغة كانت منذ الأصل مرتبطة بفكرة (الذاكرة) ذات البعدين، وحكايات شهرزاد كانت تنبني على ماضٍ يُروى من جهة وعلى مستقبل يُرجى من جهة ثانية. لقد كانت شهرزاد تروي لرجلها حكايات حدثت. وهذا ماض. وكانت تفعل ذلك من أجل

(5) بورخيس: تقرير برودي 66.

(6) Jung: Journal of abnormal psychology 1915 p. 391.
نقلاً عن أريك فروم: اللغة المنسية ص 87 ترجمة حسن قبيسي ـ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1992.

مستقبل الجنس النسوي كله، وذلك لتحفظ النساء من سطوة شهريار الذي قضى على عذارى البلد وأوشكت أن تنقطع الأرض من جنس النساء لو لم توقف شهرزاد جبروت الرجل بواسطة توظيف (الذاكرة) في مسعى إنساني جليل نتج عنه مستقبل آمن للنساء.

كما ان شهرزاد قد اتحدت مع اللغة بواسطة (الحكي) فصار اسم المرأة علامة على الحكي ورمزاً إليه، وكذلك هي حال المرأة مع الكتابة، حيث جاءت المرأة لتكون هي المؤلف وهي الموضوع، هي الذات وهي الآخر. وإذا ما كتبت المرأة عن المرأة فإن صوت الجنس النسوي هو الذي يتكلم من حيث إن الكتابة ليست ذاتاً تميل إلى فرديتها ولكنها ذات تميل إلى جنسها وإلى نوعها البشري.

والذات هنا هي ذات أنثوية تحول نفسها إلى موضوع وتحول حلمها إلى نص مكتوب وتجعل كابوسها لغة. ولقد تحدثت غادة السمان[7] مرة عن كوابيس كانت تلاحقها في صغرها ولم تجد سبيلاً للخلاص من كوابيسها إلا بعد أن حولتها إلى نصوص وجعلت اللغة تتحمل عنها عبء الحياة بأن تفرغ مخزونها في ذاكرة اللغة وترتاح ذاكرة الأنثى من كوابيسها.

وتتغير وظيفة (الذاكرة) من دور الحكواتي والثرثارة إلى دور تنكتب فيه الذاكرة، لتتحول من مهمة التسلية والإمتاع إلى مهمة التحفز عن طريق رج اللغة وثنائيتها الأزلية (الذكورية) التي تجعل اللفظ زوجاً للمعنى وتعطي اللفظ سلطة مطلقة على المعنى فيؤطره ويحدده، ويقوم (اللفظ الفحل مع المعنى البكر) كما قال عبد الحميد الكاتب[8]، مما

(7) ورد ذلك في مقابلة مع غادة السمان. انظر مجلة (المجلة) العدد 608في 8/ 10/1991 والعدد 609 في 15/10/1991.

(8) انظر إحسان عباس: عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم سالم أبي العلاء ص 290 دار الشروق ـ الأردن 1988.

يجعل المعنى امرأة تائهة في ذاكرة اللغة، ولا يقر لها قرار إلا إذا ما اقترن بها اللفظ الفحل.

تتغير هذه العلاقة بأن تجد المرأة طريقها إلى اللفظ وتتمكن من السيطرة عليه عن طريق كتابته، وتشفع ذلك بمسعاها لكتابة الذاكرة، وبذا فإنها تضع نفسها في حلبة الفعل، ويكون لكتابة المرأة في هذه الحالة مستقبل يمكنها من مواجهة شهريار واتقاء سطوته.

— 2 —

تفجير الذاكرة:

2 - 1 يستطيع الرجل أن يكون لفظاً وأن يجعل المعاني تدور حوله ويستطيع أن يجعل معاني عديدة تحت إمرة لفظ واحد، وهذا دور أتقنه الرجل وعرفته الثقافة الذكورية على مدى تاريخها الفحولي العريق. أما المرأة فلا سبيل لها للسيطرة على اللفظ ولا تملك إلا الانضواء تحت مظلته لتكون واحدة من معانيه. اللهم إلا لو حاولت إلغاء التناسب الظالم ما بين اللفظ والمعنى، وهو تناسب يقول بسيطرة الألفاظ القليلة على المعاني الكثيرة. وهذه معادلة تكون المرأة فيها هي الركن الضعيف لأنها لما تزل معنى ولم تصبح لفظاً ـ بعد ـ.

في وسط هذه الثنائية الظالمة تقع كتابة المرأة كمحاولة لغرس صوتها في المسافة ما بين فمها وأذن الرجل، تحاول كتابة هذا الصوت لكي تحوله من ثقافة الحكي إلى ثقافة الكتابة، وتعلن عن هذا الصوت في كلمات منيرة الغدير:

(سأبحث عن عين ماء

وصيغة أخرى للضوء
واسم لحصان عريق وعباءة. . .
. . . سأتوج ذاكرتي بصور أعناق خيول جامحة
وأبدأ ما يشبه القراءة،
اسمع. . . اسمع
إنه حفيف البنفسج يدخل متاهة أذنك
صوت شجرة ذات أغصان لا متناهية،
صوت يخترق خزائن رأسك،
يهرب من صوت الذاكرة
هل تسمع: إنه صوتي)[9].

هو صوتها، صوت الأنثى يعبر المسافة من فمها إلى أذنه، ويتلون بلون البنفسج، أي أنه يتحول من صوت محكي إلى صوت مكتوب ذي لون أنثوي مطرز بآثار الدم: بنفسجي. على نقيض لون اللفظ الفحل الذي هو لون أسود. وهو صوت ينطلق لكي يخترق خزائن الذاكرة، ذاكرة الرجل.

هو علامة جديدة ترتعش وهي تشق مسافته وكأنها حفيف البنفسج أو شجرة ذات أغصان لا متناهية.

وليس هو صوت امرأة واحدة، ولكنه ضمير يتحدث بلسان كل الأصوات التائهة، وهي أصوات لملمتها الكاتبة، ونمقتها لتشق لها طريق الحياة.

(أجمع قطيعاً شارداً من الأصوات، أنمقها وأختار ثنائية المعنى، ثنائية الشكل، ثم أكتب في المسافة ما بين لغتين، حيث تصبح الصحراء

(9) منيرة الغدير: ثنائية الصوت نهاية الفلسفة ـ جريدة (الرياض) العدد 9243 في 14/10/1993 ص 27.

المسافة ما بين اغترابي وهذا العناء: أحجار شطرنج مقلوبة: هل تستطيع أن تتبع جملاً لا تشابه بينها)[10].

تغامر المرأة فتقتحم الأسوار الشائكة وسط ثنائية اللفظ / المعنى لكي تضع نفسها بين لغتين وتقلب أحجار الشطرنج.

كل ذلك لكي تكسر وحدانية اللغة وتستخلص لغة من داخل اللغة من أجل أن تتمكن من استخدام لغة الرجل دون أن تسترجل، ولتتمكن من أن تكتب نصاً مختلفاً يختلف عن نصوص الرجل وإن استخدم الألفاظ نفسها.

ومنذ أن استحال استنبات لغة أخرى غير لغة الرجال، فإن الحل الوحيد هو إعادة ترتيب أوراق اللغة ذاتها، وكسر ثنائية اللفظ والمعنى من أجل إعطاء المعنى حقه في تقرير مصيره من دون وصاية اللفظ عليه. وإن كان المعنى لا يملك وسائل الحياة والإفصاح من دون اللفظ فإنه لن يعدم الوسيلة التي تسمح له بأن يناور الألفاظ ليختار منها ما يناسبه بدلاً من أن تختاره الألفاظ وتفرض نفسها عليه.

إنها معركة الأنوثة مع الفحولة، وهي أنوثة لا تجد سبيلها إلا بواسطة الرجل، ولكنها بدلاً من التسليم تسعى إلى تكوين الصوت واللغة بلون يضارع لونها المذكر فتضع البنفسجي بوصفه لوناً للصوت المؤنث لكي يعبر هذا اللون المسافة من فم الأنثى إلى أذن الرجل ويصنع لنفسه لغة من داخل اللغة الرسمية.

هذا لا يحل مشكلة المرأة الكاتبة فحسب، ولكنه أيضاً يحل مشكلة اللغة ذاتها لأنه يحررها من سلطة الفحل المطلقة عليها، وتكون اللغة حينئذ ميداناً مفتوحاً للجنسين معاً وفي آن.

(تجري اللغة كبحر خالد: أنت فيه، وأنا فيه. لكنني أصر على

---

(10) السابق.

التحول في سرنمة الممرات النهرية. فهل ترى مائي يتشكل ليشبهني إلى درجة اللاتوازن...

...أي توازن أبتدعه في لحظتك...؟

...أي توازن أتوهمه في الكتابة إليك...؟

الآن تنقشني اللغة في كلمتها.. فاللغة تتحدثنا ـ كما تقول هيلين سيكسو ـ اللغة تملي علينا قانونها)[11].

تعلن المرأة عن غايتها لكنها تتأرجح بين يقين الرغبة وشكوك التحقق، لأنها كائن غير متوازن منذ أن كان اللفظ فحلاً والمعنى أنثى، وكل مسعى للتلفظ يوقع في شرك الفحولة والاسترجال. وهذا ما يشككها في توازن مزعوم ما دامت اللحظة هي لحظة الرجل. والكتابة لا وجه لها إلا وجهة الرجل. وهذا ما دعا المرأة لأن تلتفت مرة ثانية باحثة عن اليقين الذي لا تملكه:

(سألتفت مرة ثانية.. وإن كنت أشك في قدرتي على مطاردة أحصنة اللغة... فأنا على يقين أنني أكتب أمام وجهك العاري كالخزف وأغني لكل الخيول)[12].

إن شكوكها في قدرتها على أحصنة اللغة لا تلغي يقينها في معرفة مضمارها الإبداعي. إنه هذه المسافة المنبسطة أمام ذلك الوجه الذكوري العاري. وهو عراء يقابل وجه المرأة المحجب، وهنا تقع المواجهة بين العاري والمحجوب لتكشف عن حالة (اللاتوازن). وليس الوجه العاري سوى ذلك اللفظ الفحل الذي يشهر نفسه على صفحة اللغة، بينما يظل المعنى بوصفه قطيعاً من الأصوات الشاردة لأنها وجه مؤنث محجب.

---

(11) منيرة الغدير: غابة البيلسان ـ جريدة (الرياض) العدد 9488 في 16/6/1994 ص 22.

(12) منيرة الغدير: ثنائية الصوت نهاية الفلسفة.

2 - 2 من داخل حالة(اللاتوازن) تأتي المرأة باحثة عن (ذاكرة) تخصها ومن ثم تكون أداة تعينها على عبور المسافة من اللفظ إلى المعنى من فم الأنثى إلى أذن الرجل.

وتشرع منيرة الغدير بتفجير جمجمة المرأة لتسيح الذاكرة على الورق وتستقر على حروف الكلمات. تأتي الكاتبة فتكسر رأس أنثاها ليخرج من الرأس ثلاث نساء: الكاتبة والمرأة والذاكرة:

(حجرة خالية إلا من جسدي شبحين انفصلا عن تاريخ المدينة وناسها.

امرأة تحلق داخل رأس امرأة، وتنهمر تواريخ مدخرة تقطر نسياناً على لا مبالاة.

انظر إليها وتنظر إلي، لكن النظر جرد من معناه الحسي.

ننظر إلينا، ننظر إلى المكان وحدوده المرسومة بإمعان، لكننا لا نشعر أننا موجودتان هنا.. في حجرة خالية، فوق أرض خشبية وأمام خزانة مشرعة، وتلفون معطل.

ذاكرتان تستبدلان الأمكنة.

ذاكرتان تقايضان الحكي بالتذكر المجزوء.. المتقطع / الآن انفصل عن تلك الحكاية المليئة بالشفافية والحلم الغامض.

ونصبح ثلاث نساء.. ربما.. أو سرباً متوحشاً من النساء الغريبات اللواتي اجتمعن في ألفة التجربة)[13].

هي كل النساء أو هي الذاكرة المؤنثة في عالم الفحل، ولذا فإنها تقطع علاقة رأس هذه المرأة عن العالم وذلك بأن تعطل جهاز الهاتف وتغلق الغرفة على ذلك الرأس الذي ينفجر عن ثلاث نساء. وهن نساء

---

(13) منيرة الغدير: الترابية ـ جريدة (الرياض) العدد 7956 في 5/4/1990 ص 16.

يمثلن الجنس المؤنث من دون أن يكون لهن أسماء أو علامات فارقة، وهذا ما تنص عليه قصة منيرة الغدير المعنونة(لنسميها واحدة)[14]، وهي عن امرأة لا اسم لها لأنها لا تحتاج إلى اسم منذ كانت تعبيراً عن كل النساء. وحكاية هذه الواحدة تأتي كالتالي:

(كبرت البنات واستدارت النجوم، تحولت الطفولة إلى أنوثة وحفنة عقود.

خرجن..

أنجبن..

وهاهن في حالة ترحال دائمة)

ولكن:

(هناك واحدة..

نعم واحدة. كانت تستقبل النقمة والإبعاد

واحدة قد تكون قلباً في ساقية أو شفة صامتة. أو كفاً تلم البرد:

أو أنها امرأة النصف الأخير من الليل. كانت تضع يدها على جهة صدرها اليسرى فتخرج وروداً حمراء، فتصاب أمها بنوبة الهستيريا والمرض.. رأتها أمها مرات تمارس طقوسها وحيدة).

وتشب هذه الواحدة، وكل ما تعلمه هو عذاب اقتلاع النبض من شرايينها وتعلن عن مشروعها:

(احترفت الحفر على الجدار والخربشة على النافذة وفك غزل السجاجيد ومعاطف الطفولة، وها أنا أحيا في عالم من الخيوط وعلامات الجروح، وكل ما أراه هو آثار الخطى والعباءات فوق الرمل من نافذة في أعلى الجدار).

---

(14) منيرة الغدير: لنسميها واحدة ـ كتاب الأسئلة ـ تونس 1993.

هي ـ إذن ـ من داخل الذاكرة ومن وسط الجمجمة تقف لتنهض من سباتها وتنبت في قلب الظلام وتتشرنب من بين تلافيف الذاكرة. :

(هذه الذاكرة تنفتح كرمانة تغمرني حباتها، بكائية اللؤلؤ والولادة.

قطفوا وردة حمراء من داخل جسدي ثم احترفت الذهول.

أنا المسحورة، المسحورة،

أمشي في ذاكرة الأمكنة ما بين التلال والهضاب.

أنا المسحورة في ضجة القيظ، وبلورية الشمس، هنا أحاول فك سحري بقراءة تعويذتي الأخيرة أمام متاهة الصحراء الخالدة.

سأكشف السحر المكتوب فوق أقحوانة البر، حنجرة الرواية بدأت تضيق، تبلع حشرجتها. . وأنصت للقص).

تضيق حنجرة الرواية من أجل أن يقف الكلام / الحكي ويبدأ الكلام / الكتابة، لينتهي زمن ويبدأ زمن آخر. ولكنه زمن عذاب مخلوط بالدم المنساب من الجسد المؤنث (قطفوا وردة حمراء من داخل جسدي) و(تضع يدها على جهة من صدرها اليسرى فتخرج وروداً حمراء).

كلهم يمتصون الدم من جسد المرأة، هم الذين نعلمهم والذين لا نعلمهم، وهي ذاتها تشق عن صدرها لتقطف ورود الدم الحمراء. هذا هو ثمن الذاكرة وقد انفجرت عن نسائها القابعات داخل ظلامها الدامس. هو هذه الواحدة التي خرجت من الظلام الدامس إلى النهار الساطع، كما فعلت مي زيادة من قبل (انظر الفصل الخامس).

أما وقد خرجت من ستار الظلام فليس لها إلا أن تحتال ضد ظروفها، وهذا ما قالته لنفسها:

(لا بد من التحايل والترقب الناعم لهذا المقدس في ليلة السرد).

ولكن المقدس السردي لا يحمي (واحدة)، إنه يعريها ويكشفها

للحياة، ولذا نجد المرأة نفسها في وضع تصفه منيرة الغدير بهذه الكلمات:

(ما زالت الورود تنبت بشكل غير عادي في مخدعها الضيق كدمعة، وما زال النسيج يذرف خيوطه، وهم يجمعونها ويقتطعونها ويعلقون التعاويذ ويبصقون في وجه واحدة).

وهذا ما يجعل (واحدة) تنتهي بإدراك واحديتها، ولذا:

(بدأت واحدة تلم أشجار غزلها وحملت الذاكرة المدماة فوق كفيها وكان هذا هو خضابها الأخير).

تتخضب بالدم والذاكرة لكي ترى طريقها الطويل وترى عروس القطن في مشهد مصيري:

(أرى فيما أرى جداراً يستتر في عتمة وارتباك، أرى جداراً مغطى بأقنعة مزركشة وبين الجدارين جسد صغير يستلقي على فراغ الممر، يغفو على بعض ظل.

جسد قيل فيما بعد إنه وردة غامضة الطيات، جسد يفرد طياته، جرح بجوار جرح ثم يختفي في ثغراته القطنية بشكل غامض)[15].

هنا هذا الجسد الصغير، وردة غامضة الطيات، هي جرح بجوار جرح، تقف بين جدار وجدار في مسافة تكللها الأغطية والحجب والأقنعة، ذاك هو الجسد المؤنث وقد تكشف من جهة وتوارى من جهة أخرى، حيث تنشأ العلاقة ما بين الجرح واللغة، وهي علاقة تبرز من الجذر اللغوي (كلم) بفتح اللام بمعنى جرح وقطع و(كلم) بمعنى قال. ومن خلال دلالات القطع وإحداث الجرح على الجسد ودلالات التكلم يأتي الجسد الأنثوي وهو ينزف ذاكرته على شكل وردة حمراء غامضة الطيات.

---

(15) منيرة الغدير: عروس القطن ـ السابق.

وفي نصوص منيرة الغدير تتردد دائماً موضوعة الوردة الحمراء المقطوفة من جسد الأنثى، جنباً إلى جنب مع موضوعة (الذاكرة) و(اللغة) و(الطريق بين الطريقين) أو (الجدار بين الجدارين)، وهذا ما يجعلها تعلن (أن الكلام موجود لكنه بلا أحرف أو أصوات)[16]. ويجعلها تعطي عروسها، عروس القطن حق الفرار وهو الخيار الأنثوي الذي يعادل الإبداع المؤنث:

(بشكل مفاجيء وغامض اختارت عروس القطن ممر الجدارين، وعبرت إلى الحيز الضيق المحير عبر فوهة في الحجر، وهكذا اختفت مع وليمة عرسها.

عريسها كالمخبول يبحث عنها وبه شيء من ارتباك الشمس، هبط إلى السلم الطيني متلصصاً عبر الدرج المعشوب بالتراب، يدور في الدهليز، يشم وليمة عرسها، وهي في الممر الفارغ ما بين جدارين تدور كغزالة حول وليمة عرسها، ولغة كسيرة بلا آنية للطرب ولا أصوات للبهجة. بينما أمها تهرول من ركن إلى آخر تحرس فوهة الجدار وتتضرع:

عساه ما يشوفها

عروس القطن تغسل الممر بهرولتها المتعالية، نرجستان شاهقتان، وعيناها متنكرتان كمرمرتي عطش خلفهما جدار، أمامهما جدار)[17].

هل وجدت المرأة طريقها فيما بين الجدارين...؟

وهل استأثرت بوليمة عرسها بمفردها وبمعونة أمها...؟

هنا نجد الأم تساعد ابنتها للعبور فيما بين الجدارين وفيما بين فوهة في الحجر، أهذا هو الطريق لزرع ذاكرة الأنثى تحت أسوار اللغة

---

(16) السابق.

(17) السابق.

وتحت أحجار الثقافة لكي ينبت الزرع وتصبح شفتا عروس القطن نرجستين تشرئبان من بين الجدارين وعبر فوهة في حجر اللفظ الفحل. . . ؟

إنها تفعل هذا بعد أن فرت من عريسها. . فهل معنى هذا أن المرأة ما زالت تخشى شهريار وتخاف من سطوة اللفظ الفحل. . .؟

تقول منيرة الغدير:

(الآن في جسد هذه اللحظة أعترف أنني أخشى المعرفة، وكلما حاولت الكتابة أصبت بذعر كائن صغير، فقد يأتي برق ويشطر أصابعي أو يختلس مني النظر)[18].

اكتشفت المرأة أخيراً أن لأصابعها وظيفة أخرى غير الطبخ والغسيل، ولكن اكتشافها هذا صار مصوراً لخوف ظل ينازعها فرحة الاكتشاف، وهو أن تفقد هذه الأصابع، وتجد في ذاكرتها ما يثير فزعها على أصابعها، فالرجل يلهث وراءها مبيتاً النية ضد هذه الآلة النسائية الجديدة:

(أصابع النساء دائماً عنوان لوحاته، أصابعهن مقطوعة نازفة. أصابعهن تحيط وجوههن الجميلة كشبكة حصار. أيديهن مقيدة بجذوع وأقفال. أصابعهن وقد التفت كالأغصان. أكفهن وقد نمت أظافرها بطول وحشي ثم تكسر بعضها)[19].

هذه ذاكرة المرأة عن الرجل ونيته في أصابعها. وهي لو فقدت أصابعها فهذا معناه أنها ستعود إلى زمن اللسان (زمن الحكي) وترجع مرة أخرى لتكون شهرزاد المهددة ليلياً بالموت على مدى ألف ليلة وليلة

---

(18) منيرة الغدير: رسالة حب بصوت أنثوي. جريدة الرياض، العدد 8942 في 17/ 12/1992.

(19) منيرة الغدير: نجم الصبح ـ جريدة الرياض، العدد 8375 في 30/5/1991.

وليس لها إلا أن تحكي لكي تمتع.

ولذا فإنها تحيا في الموت أو بين جدارين، وها هي تقول: (أنا أحيا في الموت كمعظم هذه الكائنات الصغيرة التي اختارت الفص الملون من فصوص الدماغ للتفكير والتذكر)[20].

أيقظت المرأة ذاكرتها فرأت فيها جداراً من ورائها وجداراً من أمامها وتعلمت من هذا أن اللغة لا تسلي وإنما تنبه، ولا تمتع وإنما ترغب ولا تخفي وإنما تكشف.

وأن الذاكرة لا تقص لنا ما مضى فحسب ولكنها أيضاً تكشف لنا ما هو أمام، مثل الكشافات الضوئية العالية التي كشفت لزرقاء اليمامة شجراً يمشي على بعد مسيرة ثلاثة أيام. وكذا هي الزرقاء المعاصرة التي نبشت عن ذاكرتها لترى كم هو ضيق ذلك الحيز الذي تستطيع التحرك فيه: فوهة في حجر فيما بين جدارين.

تخلصت المرأة من خطابها الرومانسي الرقراق الحالم ودخلت في خطاب كاشف مثل عيني الزرقاء، وهو خطاب لا يريح ولا يهدهد ولا يفرغ العواطف من الصدور المثقلة ولكنه خطاب يفصح ويعلن ولا يجامل.

غير أن صواحب هذا الخطاب يجدن أنفسهن - اليوم - في تفرد غير مريح إذ إنهن يجدن صعوبة في جعل العالم يسمع ويصدق، ومثلما كذب قوم الزرقاء دعواها عن الخطر القادم فإن ثقافة العصر تمر على (ذاكرة المرأة) وتنظر إليها مثلما تنظر إلى مواد المتاحف أو لوحات المعارض. إنها شيء للسياحة البصرية والمتعة الوقتية والإعجاب المجامل، وليست شيئاً للتصديق والفعل، ولذا فإن أمام المرأة طريقاً طويلاً وزمناً مديداً تمر فيه بين جدارين وجدارين وجدارين وأحجار كثيرة

(20) السابق.

قبل أن تتمكن من تأنيث الذاكرة الثقافية أو في الأقل أنسنتها.

— 3 —

تأنيث الأصول:

3 - 1 في محاولة منيرة الغدير مع تأنيث الذاكرة كانت المسافة ما بين جدارين هي الحيز الكوني المتاح للمرأة، وكان الحل هو ابتكار شخوص نسوية تتخذ اللغة من داخل اللغة وسيلة لإحداث فوهة في الحجر، وكان حل معضلة اللغة هو باللغة ذاتها ومعالجة مشكل الإفصاح بالإفصاح ذاته.

ومع منيرة الغدير تأتي رجاء عالم لتجد نفسها وشخوصها داخل هذه المسافة الضيقة فيما بين جدارين فتلجأ إلى الحلم، لا بمعنى الهرب الرومانسي الساذج، وإنما هو هروب إبداعي يخرج من الزمن إلى زمن آخر ومن المكان إلى مكان آخر ويتسلق من قمة جدار إلى جدار آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية، حيث لا يكون الظرف قيداً أو مانعاً. لقد انكسرت حدود المكان وتم نفخ الزمن لكي يتمدد أو يتقلص حسب حاجة الأنثى وظروفها المحيطة بها.

في هذا نرى فاطمة المكية، بطلة حكاية (الأصلة) لرجاء عالم تقول:

(الكل يعرفونني باسم «فاطمة المكية». والحقيقة التي أحسنت إخفاءها... هي أنني لم أولد في مكة، وإنما سنة 500 هجرية الموافق 1106 ميلادية، في وادي آش قرب غرناطة. والمتبحر في التواريخ كان سيدرك أن هذا التاريخ يطابق تاريخ ولادة أبي بكر محمد بن عبد الملك

بن محمد بن طفيل القيسي، المعروف اختصاراً بابن طفيل)[21].

من هذا المفتتح تأتي فاطمة المكية جامعة لكل معطيات الزمان والمكان وخالطة هذا المزيج الكوني في عصارة سحرية، فهي هذه الفتاة ذات الأحد عشر عاماً، وهي في الوقت ذاته ذلك المفكر الذي مر على وجوده أكثر من عشرة قرون. وهي مكية أندلسية، هي فاطمة ومحمد، وهي بنت و(أبو) في الوقت ذاته (أبو بكر).

ارتحلت من الأندلس عندما توفي ابن طفيل عام 1185حيث حملته معها، وتشردت روحها على غير هدى، ثم وجدت نفسها تنساق شرقاً صوب مكة المكرمة.

وهناك رأت امرأة في مخاض وحولها نسوة يحاولن إخراج المولود من بطنها وكان يجب أن يكون ذكراً، ولكنه كان بنتاً وكان عزرائيل واقفاً بجانبها يناغيها.

ومن هنا لم تجد هذه الروح الأندلسية بدا من أن تحل محل الوليدة التي خطفها عزرائيل، وجاءت هذه البنت المكية وراحت تعلم جسدها (روحها) المشي تحت اسم (فاطمة). وكان من الممكن أن تعيش مستورة تحت هذه الصورة، لولا أن فاجأ المخاض جارتهم عائشة السبكية، وتعسر مخاضها مما جعل الجيران يهرعون للمساعدة وعائشة معهم، وهنا تقول عائشة:

(كنت أفحصها وأمي وأبي يقذفانني بعيدا، ثم انشقت الأرض عن أناس كثر ومعهم القابلة وثرثرات الفزع. أعلنت القابلة أن الأم اختنقت ببذرتها ـ ص 9).

ماتت السبكية مع بذرتها، هذا ما أعلنته الحارة، لكن فاطمة التي تنطوي روحها على ابن طفيل تخرج عن جسدها لتشق عن البذرة في

(21) رجاء عالم: نهر الحيوان 5.

وسط بطن المرأة بمدية مطهرة كانت معها. وتقع عيون الناس عليها فيمسكون بها ويقيدونها ويحبسونها في حبس محصن. وظلت في حبسها راضية به، وقد عاودتها روح ابن طفيل وصارت تتكلم بضمير المذكر (ص 11)، إلى أن مات أو نسي كل من يعرفونها.

ولما خلا الجو من عارفيها راحت تصلي بالحرم بوصفها رجلا معه حمامة مكلف بحراستها، وأثناء طوافه حول الكعبة ومعه الحمامة (مرت «عابدة» وكانت في أواخر شهرها التاسع تسوقها أمها في الطواف لتسهل تسعات البيت ولادتها ـ ص 11).

واهتزت الروح الأندلسية واشتاقت لحياة البشر ومعيشتهم، وذلك بعدما رأت جسد (عابدة) يتفتت من الطلق، فدخلت الروح في مخاض المرأة (وجاءت الولادة عسيرة كخروج كائن من جلده، وترقش جلدي بكل تقلصاتها وزلاقتها، ووجدتني تحت خيمة زوج وزوجة حديثي عهد بالحياة (عابدة وصالح) ووسموني بالزهراء ـ ص 12).

هنا مزيج من ذاكرة التاريخ والأرواح والأجناس وعلاقات الروح مع الجسد، هي ذاكرة تعيد صياغة الجسد مع جنسه المذكر والمؤنث وكأنها معركة المعنى ضد اللفظ، أو محاولة المعنى بوصفه أنثى للتحرر من اللفظ الفحل، وفي ذلك تقول فاطمة المكية: (أو السبكية أو الزهراء):

(وحين تسألونني عن خط حياتي القديم، أصارحكم بأنني قد تنقلت بين الأحياء والرموز متجنباً الألفاظ وأجسادها، وذلك ليقيني بأن «التحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به، خطر» ـ ص 6).

هذه رحلة في (الخطر) لأنها مسعى للتحكم بالألفاظ، ولذا حلت هذه الروح أجساداً عدة واستوطنت بلاداً عدة، وتعددت ميلاداتها (ولاداتها).

وكل ولادة من الولادات كانت تأتي في لحظة خروج أنثى أو موتها، فالأنثى هي قطب الحركة وسر التحول.

هل هذه محاولة لفتح المسافة ما بين الجدارين. . .؟

إن كان العرف الثقافي يتأسس على رسم الحدود بين قدرات الأنثى وقدرات الذكر، فهذا سياق معرفي واجتماعي له حقه من الرسوخ والتسليم. وهذا هو ما جعل المرأة الكاتبة تحتال لمواجهة هذا العرف بأن تسعى إلى كسر العلاقة العضوية ما بين الروح والجسد وجرى تنقل الروح ما بين أجساد مختلفة منها المذكر ومنها المؤنث. وجرى خلط الشخوص من خلال ابتكار ذاكرة لا تميز بين جنس وجنس ومكان وآخر وزمن وآخر. وتكون الشخصية حينئذٍ ذكراً في جسد أنثى أو أنثى في جسد ذكر أو هما معاً: جسد وتاريخ في ذاكرة مختلطة.

هذا بديل إبداعي نجده في كثير من أعمال رجاء عالم حيث تتداخل الأجناس والأمكنة والأزمنة[22].

إنه بديل عن المواجهة الخطابية أو القول بأن لا فرق بين الجنسين أو أن الأنثى أقدر من الرجل، أو أرجل منه، أو أن الرجل أكثر نسوية من المرأة.

تأتي هذه الوسيلة التكتيكية في علاقات الأنوثة والفحولة بوصفها

(22) انظر مثلاً روايتها (أربعة / صفر) حيث تتداخل الأرقام والنسب ويبدأ الكتاب مع الفصل الأخير وينتهي بالفصل الأول ويأتي الغلاف الأمامي خلواً من العنوان بينما يأتي اسم المؤلفة وعنوان الرواية في الغلاف الأخير وفي ظهر الكتاب، حيث لا يصبح وجه الكتاب عنواناً عليه ولا مدخله بداية له، وتبدو المؤلفة وكأنها تلغي البدايات وتعيد ترتيب علاقات الأشياء عبر صراع بين رقمين ويمثل العنوان علامات الأنوثة والذكورة من جانب رقم (أربعة) ذي العلامة المؤنثة، ورقم (صفر) الذي لا يحمل علامة الأنوثة ومن ثم فهو ـ بالضرورة الثقافية ـ مذكر. ويجري تداخل العلاقات ما بين الأشياء في هذه الرواية تداخلاً تضيع معه التراتبية العرفية المعهودة.

مجازاً أنثوياً له ماض بعيد في الأساطير وفي الحكايات حيث يكون الجن أرواحاً طليقة تملك حرية التنقل بين الأجساد والأزمنة والمواقع، وحكايات الجن مرتبطة دائماً بخيال المرأة وحاستها السردية. وهي تقوم الآن كمعادل إبداعي يأخذ بتوسيع دائرة الحكي ويمد زمانها.

نجد هذا في حكاية (ألف ضفيرة وقهرمانة)[23]، حيث تبدأ رجاء عالم القص من الليلة الألف (1000) وتستمر طاوية الليالي حتى تبلغ المائة بعد الألف الثانية. وفي هذه الليلة يتم إبلاغ البطلة بأنها عروس. ولكن العروس لا تستسلم لسيادة (إنسان الخارج) كما تسميه، وحينما حبلت بجنين انتظرت لحظة المخاض فصعدت هي ووليدها الهواء شبراً شبراً ولم تسمح لشروط المكان أن تقيدها (ص9). ولم ترض بحل شهرزاد التي أنجبت ذكورها الثلاثة لتحصل من سيدها على الرضا وعلى حفل زواج تشريفي في الليلة الأخيرة.

لقد فرت بطلة النص لتهرب من الحكاية إلى الحكاية ومن جسد مقيد إلى جسد طليق، وكذا هن نساء رجاء عالم اللواتي جعلن من تناسل الحكي تناسلاً للخلاص، والفرار من اللغة إلى اللغة.

3 - 2 يقوم الأندلس بوصفه الذاكرة التي فقدها الوجدان الثقافي العربي، . ولم يستطع الزمن أن يضعف من توهج الذكرى وحنين الذات العربية إلى هذه البقعة الحضارية المسروقة. وليس الشبه ببعيد فيما بين الأندلس كذاكرة وما بين الذاكرة الأنثوية المتوترة دائماً بأحاسيس الفقد والضياع.

من هنا كانت الأندلس مرتكزاً للذاكرة الأنثوية المستنبتة. جاء ذلك عند رجاء عالم كما رأينا، وجاء عند رضوى عاشور في روايتها (غرناطة).

---

(23) نهر الحيوان 83.

وهي رواية نشاهد فيها محاولة الكاتبة استنبات وجود فاعل للمرأة، حيث يكون سقوط غرناطة موعداً لزمن من الاضطهاد والاستعباد يمارسه الاسبان المتسلطون على العرب المهزومين، وفي هذا الجو الاضطهادي تسقط الفروق التقليدية بين الرجل والمرأة، إذ كلاهما صار مضطهداً ومسحوقاً.

وتحت هذا الحس الشامل تتمكن المرأة من إبراز طاقاتها المعنوية في المكابدة والمصابرة والمقاومة. وجاءت (سليمة)[24] رمزاً للمعنى المؤنث، حيث تعلمت القراءة والكتابة، وأقامت علاقة مع الكتب والمعرفة فاحتفلت بالكتاب وانتمت إليه، وعملت في منزلها ملجأ للكتاب ووجدت الكتب عند سليمة مأمناً مؤقتاً يحميها من سطوة الغازي الأسباني الظالم، الذي أشهر ناره على الكتب مثلما أشهر دينه الخاص ولباسه الخاص ومسلكه الخاص على البشر. وحارب الحرف العربي مثلما حارب اللباس العربي والمشية العربية. وكان دور النساء في هذا الجو دوراً جوهرياً يتساوى مع أدوار الرجال، خاصة ما نراه من (سليمة) التي جعلت الثقافة والعلم سلاحاً للمقاومة و(مريمة) التي تعلمت القراءة من سليمة، وكان لها دور في مخاتلة الغازي ومقاومته.

لقد قامت الكاتبة بنبش (ذاكرة المرأة) من تحت ركام التاريخ وآثار الطمس والإلغاء الحضاري والنفسي الذي مارسه الأسبان (الرجال) بسلطويتهم وتسلطهم على أهل الأرض وعلى ثقافة أمة بأسرها، مما أدى بهم أخيراً إلى إحراق (سليمة) وكتبها بتهمة أنها امرأة تكتب وترسم، وتنتمي للكتب وترفض البراءة من كتبها.

تلك ذاكرة جرى نبشها تعطي المرأة موقعاً في التاريخ البعيد،

---

(24) رضوى عاشور: غرناطة 307 دار الهلال القاهرة 1994.

وتؤسس لمشروع الذاكرة المؤنثة وتساعد على استرجاع التوازن للحضارة حينما تعتمد على الجنسين معاً.

— 4 —

استنطاق الذاكرة:

1 - 4 تعرض أميمة الخميس في كتابها (والضلع حين استوى) حكاية ست عشرة امرأة في ست عشرة حكاية، لكل حكاية امرأة أو لكل امرأة حكاية. فالمرأة هنا صارت حكاية. ونساء أميمة الخميس لا يتكلمن ولا يفصحن عن أنفسهن. إنهن يقفن بوصفهن علامات أنثوية مقيدة. وكأنهن لوحات فنية يؤطرهن إطار ذهبي لماع ويحفظهن متحف أنيق مخدوم ومحروس، وتقف كل واحدة منهن صامتة شاخصة مثل صمت وشخوص الموناليزا. وتتولى الكاتبة قراءة تضاريس الوجوه عبر علامات اللون والظل وتعرجات الضوء والعتمة، لتفك ألغاز هذه الوجوه وحكايات ذلك الصمت.

إن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر، ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفر من الكشف، إنها تطرح نفسها بوصفها جسداً قابلاً للقراءة والتشريح، وبوصفها حكاية قابلة لأن تروى، وسمحت للكاتبة بأن تدخل إلى دهاليز صمتها لتفجر هذا الصمت وتستنطق الذاكرة، ثم ترصد حيوات أولئك النسوة وتسرد لنا حكاياتهن.

لقد رضين بأن يكن حكايات، ورضيت الكاتبة بأن تروي وتسرد فتفتح جسراً يربط بين صمت النساء وصراخ اللغة.

ولعلنا هنا نستدعي حكاية قصيرة جداً روتها لطيفة الشعلان، عنوانها: إقصاء. وجاءت كالتالي:

(إقصاء)

(أقنعها أنها تشبه حجر «توباز» كريم، وأن عليها أن تحفظ هذا البريق من الانطفاء. ساعدها بعد ذلك بكل لطف أن تحشر نفسها داخل صندوق أحجار كريمة مع ياقوت وكونزيت ولازورد وترمالين)[25].

ويبدو أن أميمة الخميس قد عثرت على هذا الصندوق وراحت تفك أسرار ما بداخله من أحجار كريمة، وتكسر صمتها وتستنطق ذاكرتها.

وكان الحل في الحكاية: (كان لا سبيل إلى الخلاص سوى أن تبتكر حكايتها الخاصة، أن توائم بين الداخل والخارج، أن تنزع الصلصال الأحمر عن الغرفة المحرمة، ولا تستسلم للغول بل تناوره. الخلاص هو حكايتها الخاصة)[26].

تدخل أميمة هنا في أدغال الذاكرة المؤنثة في (الغرفة المحرمة) حيث حبس الغول أسراره ووضع الأحجار الكريمة فيها، وظل يمنع حسناءه من الاقتراب إلى تلك الغرفة ـ حسب الحكاية القديمة ـ [27] ولكن المرأة اندفعت وراء رغبتها في المعرفة وكسرت الصندوق ودخلت في الغرفة المحرمة، فاكتشفت الحكاية وجعلت الذاكرة الصامتة تتكلم كي تدخل في حلمها الخاص ((حلم متحرر من سطوة «هم» ـ ص 92)).

واحتاج الأمر إلى جهد وإصرار لكي تتمكن الأنثى من كسر

---

(25) لطيفة الشعلان: جريدة الشرق الأوسط العدد 5665 في 6/2/1994 ص 18.
(26) أميمة الخميس: والضلع حين استوى 44 دار الأرض ـ الرياض 1413 هـ.
(27) عن حكاية الغول والحسناء: انظر عبد الكريم الجهيمان: أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية ج1 ص 57 وانظر عنها أيضاً: C.P. Estes: Women who run with the wolves p. 39.

الحواجز والعبور إلى قلب الذاكرة المطوقة بالقيود والأقفال:

(خمس أساور تلبسها في يدها وترفض أن تبدلها. كل سوار يطوق معصمها بذكرى، ومكان، وحالة تحملها كهويتها الحقيقية، تماماً كما يتم التعرف على عمر السلاحف الصغيرة من الدوائر التي تظهر فوق ظهرها ـ ص 41).

أخرجت الكاتبة المرأة من صندوقها وجعلتها تخطو باتجاه النهار الساطع (نهار مي زيادة الباهر للعيون)، و(حين خطت من الباب بخطوة لها خفة رقصة، كانت كأنها تتقدم للمثول بين يدي حضرة مباركة أو تتأهب لخشبة مسرح متسعة ـ ص 8).

خرجت الأنثى من الصندوق لتكون لغة منطوقة ونصاً قابلاً للسرد والانكتاب، خرجت بوصفها الجسد/النص الذي يتحرك وكأنه لغة، وهذه صفتها كما تضعها الكاتبة:

(و«ألغام» من صبايا صبرا البيروتيات ... الحروف المتئدة، والغنج الشاهق، وكلمات لها طراوة اللوز الأخضر تحمل وعياً مؤرقا بالأنوثة ـ ص 8).

أخرجت أميمة نساءها وجعلتهن نصاً لغوياً محكياً ومكتوباً، وأحبتهن وتغنت بجمالهن وغضاضة روحهن، وهذه إضافة إيجابية في نظرة الأنثى إلى الأنثى. وكل نساء أميمة الخميس جميلات ورائعات وتربطهن علاقات حميمة مع بيئاتهن والمحيط الجغرافي الذي نشأن فيه، حتى إن (يافا) المدينة الفلسطينية المحتلة لا تظل مجرد اسم لموقع، ولكنها تلمع في النص بوصفها (الجميلة) حسب المعنى الكنعاني لكلمة (يافا).

إنه الجمال تمنحه الكاتبة لنسائها مثلما تمنحهن اللغة، وتعطيهن حق الكلام والإفصاح من خلال استنطاقها للذاكرة المؤنثة، ووقوفها معها لتكون الإنوثة جمالاً وبهاء ولغة.

ولعل الكاتبة قد أحبت نساءها كل هذا الحب لكي تحرسهن من سطوة (هم) من الخارج المتربص، وجعلت حبها بمثابة التعويذة الواقية، وهو تكفير عن خطيئتها إذ أخرجت الأحجار الكريمة من صندوقها وتركتها في العراء.

لقد أسبلت عليهن الحب، غير أن حب الكاتبة لم يقف في وجه الظرف الغاشم، وجاء الزمن (وكان الزمن هو المتربص ـ ص 10)، فسرق الفرحة والبسمة والحب و(الزمن أبشع اللصوص ـ ص 26). وانتهت كل واحدة من النساء الست عشرة إلى انكسار.

خرجت كل واحدة منهن من صندوقها زهرة يانعة مليئة بالحياة والفرح، ولكنها ما إن يدخل الرجل أو (هم) في حياتها حتى تبدأ بالذبول التدريجي وتنتهي إلى أشلاء وبقايا حروف، تماماً مثل (المعنى) العزيز (المعنى البكر) الذي يتحول إلى الابتذال بعد أن يلوكه اللفظ الفحل.

والحكاية لا تنتهي عند هذا الانكسار، إنها ليست نصاً رومانسياً بدائياً ـ ولكنها تقف بوصفها علامة مشهرة/ مفتوحة تفضح الظرف وتعري (هم). أولئك الذين جعلوها ست عشرة حكاية.

تكشف الذاكرة بعد استنطاقها عن أنوثة تحكي وتقبل أن تكون محكية ومكتوبة لتقول إنها نص حي ناطق، حتى وإن كانت حجراً كريماً في صندوق محفوظ.

— 5 —

الذاكرة السالبة:

للذاكرة وجهان، وجه إيجابي له دور التحفيز والفعل وله مفعول

في تخليص (الأنثى) من مأزقها الوجودي.

وبإزاء هذا الوجه هناك للذاكرة وجه آخر يحمل صورة (الجارية) والضحية، ولن يكون في مقدور الثقافة النسوية أن تستخلص لنفسها جانباً واحداً من وجهي الذاكرة. وسيظل الوجه السالب مخبوءاً تحت الكلمات وخلف المجازات. وهذا ما تكشفه كتابات سحر خليفة، حيث نرى روايتها الكاشفة (لم نعد جواري لكم)[28] تحمل شارة الذاكرة السلبية. ويأتي عنوان الرواية ليستحضر صورة (الجارية) والجواري ويضعها في سياق النفي. إنها ذاكرة تحضر لتضع نفسها في جملة منفية. هذا ما يقوله عنوان الرواية. غير أن أحداث الرواية ذاتها تدور على نقيض مدلول العنوان. والنص يقوم على حكاية خمس فتيات تواجه كل واحدة منهن ذاكرتها الأنثوية في وسط مثقف، حيث تؤسس سامية نادياً ثقافياً. وسامية هذه فتاة تجاوزت الأربعين من سنها وهي بهذا أكبر نساء الرواية سناً وخبرة وأقدرهن على اتخاذ القرار وإشهار الرأي، وتملك (مكتبة) لبيع الكتب وفيها قسم للقراءة الحرة، وأسست في هذه المكتبة ركناً ليكون نادياً ثقافياً يضم نخبة مثقفة من النساء والرجال، وكأنها بهذا تخترع بيئة متحضرة لهذا الجمع الإنساني المنتخب. ويدخل نساء هذا الوسط المنتخب في حكايات مع بيئتهن المنتقاة. وهنا يجري امتحان الذاكرة المؤنثة في مقابل ذاكرة الرجل عن المرأة، وتحدث حوارات تثير أسئلة الذات والحرية والقيمة الإنسانية والحضارية بين أفراد هذه المجموعة المنتخبة. وهي نخبة توحي وربما تفرض إحداث التحول الكبير من صورة (الجارية) إلى صورة (الحرة) ليتم نفي ذاكرة الجواري. ولكن هذا عمل يحتاج إلى جهد مشترك من الجنسين معاً. ولقد عرفت شخوص سحر خليفة النسائية أن الرجل نفسه (ضحية كالمرأة تماماً، لكن مرضه

(28) سحر خليفة: لم نعد جواري لكم، دار الآداب بيروت 1988.

أخطر لأنه الأقوى والمتجبر)[29]. هذا هو الواقع الذي تعرفه بطلات الرواية. وهذا ما كانت تقوله مي زيادة ـ من قبل ـ إذ نادت الرجل قائلة له: أيها الرجل حررني كي تتحرر ـ انظر الفصل الخامس ـ.

ومن واقع كونه ضحية من حيث إن المتسلط تتلبسه روح الاستعباد ويكون خاضعاً لدوافعها فإن الرجل يتثقف مدعياً الرغبة في تغيير العالم وتغيير الآخرين، إلا أنه لا يسعى إلى تعديل ذاته وتغييرها. إنه يغير الآخرين فحسب بينما يظل هو ذلك المستبد الأوحد. ولذا فإن ما يحدث في رواية (لم نعد جواري لكم) هو أن الفتيات الخمس ينتهين ليصبحن ضحايا هذه الذاكرة المتناقضة، والنخبة تتحول إلى جحيم إنساني تكتوي به كل واحدة من نساء الرواية، وكلهن وقعن في شراك الضياع والعبث وتكسرت أنوثتهن في لحظة واحدة، لحظة نهاية الرواية حيث تقع (سهى) في شرك المخدرات وعذاب ذاكرة الطفولة بما فيها من حرمان وإرهاب ذاتي. ويغدر خطيب سميرة بها ويتخلى عنها وهو ابن عمها وحبيبها الذي بذلت له مالها وأعانته على تحمل مصاريف الدراسة في بريطانيا، وانتهى بأن أحب زميلته الإنجليزية وغدر بخطيبته التي وفت معه وصبرت من أجله. وحدث للنساء الثلاث الأخريات نهايات مماثلة حيث ارتمت (ايفيت) بأحضان الانكسار والخنوع بعد أن فقدت فلذة كبدها في حادثة غرقت فيها ابنتها وتسبب ذلك في انهيارها. بينما هاجرت نسرين إلى أمريكا فارة من جحيم الآخرين مثلما فرت (سامية) من ذاكرتها ومن الحياة وتركت كل شيء لأن الأشياء لم تعد تثير فيها سوى الضغينة والانكسار. وينتهي الأمر بالجميع إلى أن يقلن: (كلنا زوارق تعيسة تعيسة ص 143).

هذه ذاكرة الجواري التي ضاقت بها صدور النخبة وسلبت منها

---

(29) سحر خليفة: عباد الشمس، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الاعلام والثقافة ـ دمشق 1984.

لحظة الانعتاق).

ولكن المرأة تجد طريقها فيما سمته منيرة الغدير (ما بين الذاكرتين)، تجد طريقها حينما تقرر أن تتحدى إشارات المرور في رواية (عباد الشمس) لسحر خليفة وتعلن أنها لن تتركهم يضعون لها أضواء تحدد لها مشيتها وتقرر أن تضع ضوءها الخاص[30].

وبهذا الشعور تنتهي رواية (لم نعد جواري لكم) بهذا الحوار المعبر:

ـ ماذا باستطاعة عصفور في قفص أن يفعل...؟

هذا سؤال يطرحه عبد الرحمن أصدق رجال الرواية وأخلصهم، وتجيب عليه (سميرة) قائلة: يغرد

يغرد...

قالت هذا وابتسامة مضيئة على وجهها، وفي عينيها بريق من يخرج الكلام من أعماق قلبه ـ ص 181).

هذه آخر كلمات الرواية حيث تعلن المرأة أن اللغة (التغريد) هي الصوت الذي يملكه الطير المسجون في قفص الذاكرة.

— 6 —

حينما تغرد العصافير يتردد صوتها في الفراغ الصامت ويملأ الصمت بصوته المتلاحق. وهنا تظهر المرأة وكأنها قد وصلت إلى فكرة (تأنيث الذاكرة) من خلال رفع صوت الأنوثة وسط الصمت اللغوي واستحضار التغريد المؤنث ليكون للمرأة لغة تضارع لغة الرجل وتقف معها.

ويظهر أن وصول المرأة إلى فكرة (تأنيث الذاكرة) إنما كان نتيجة لاكتشافها المرعب في أن اللغة لما تزل رجلاً فحلاً. وإنه لمن الجلي أن تأنيث اللغة أو في الأقل أنسنتها لن تتحقق إلا بعد أن تكتنز الذاكرة الثقافية بالمعنى المؤنث والأنوثة، وهو شرط لم يتحقق بعد ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح وإبداعية واثقة.

مراجع الدراسة(*)

أـ العربية:

1 ـ ابن جني/أبو الفتح عثمان: الخصائص، ت. محمد علي النجار، دار الكتاب، بيروت، 1952.

2 ـ ابن عبدربه/أحمد بن محمد: طبائع النساء، ت. محمد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن، القاهرة 1985.

3 ـ ابن قيم الجوزية/أبو عبد الله محمد: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ت. السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت 1987.

4 ـ ابن يحيى/عبد الحميد، انظر عباس (إحسان عباس).

5 ـ أبو غزالة/إلهام نايف (إعداد وترجمة) أنا... أنت والثورة، (شعر المرأة في العالم الثالث)، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس 1990.

6 ـ الأصمعي(عبد الملك بن قريب: كتاب فحولة الشعراء، ت. ش. توري، دار الكتاب الجديد، بيروت 1971.

(*) بعض المراجع المذكورة هنا لم يجر الاقتباس منها لكنها كانت في موضع النظر والاعتبار أثناء إعداد البحث. أما الدوريات والمجلات فقد جرى توثيقها في مواقع ورودها في الكتاب.

7 ـ أفاية/ محمد نور الدين: الهوية والاختلاف، في المرأة، الكتابة والهامش، افريقيا الشرق.

8 ـ أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار القلم، بيروت 1980.

9 ـ بلعربي/ عائشة، (إشراف): الجسد الأنثوي، الفنك، الدار البيضاء 1990.

10 ـ بنت الشاطيء (عائشة عبد الرحمن): الشاعرة العربية المعاصرة، دار المعرفة، القاهرة 1965.

11 ـ بودلير: أزهار الشر، ترجمة خليل الخوري، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1989.

12 ـ بورخيس/ خورخي لويس: تقرير برودي، ترجمة نهاد الحايك، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد1988.

13 ـ تودوروف/ تزفيتان: فتح أمريكا، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة 1992.

14 ـ تودوروف/ تزفيتان: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1990.

15 ـ تودوروف/ تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط 1994.

16 ـ الجاحظ/ أبو عثمان عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ 1 - 4ت. عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة1964.

17 ـ جارودي: في سبيل ارتقاء المرأة، ترجمة جلال مطرجي، دار الآداب، بيروت 1982.

18 ـ الجرجاني/ عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ت. محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعارف، بيروت 1978.

19 ـ الجرجاني/ عبد القاهر: أسرار البلاغة، ت هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954.

20 ـ الجندي/ أنور: أدب المرأة العربية، مطبعة الرسالة، القاهرة د.ت.

21 ـ الجهيمان/ عبد الكريم: أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية 1 - 5، دار أشبال العرب، الرياض 1986.

22 ـ حسن/ عباس: النحو الوافي 1 - 4، دار المعارف بمصر 1975.

23 ـ حمزاتوف/ رسول: بلدي، تعريب عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، دار الفارابي بيروت 1979.

24 ـ الخطيبي/ عبد الكبير: في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت 1980.

25 ـ الخطيبي/ عبد الكبير: النقد المزدوج، ترجمة أدونيس وآخرين، دار العودة، بيروت د.ت.

26 ـ خليفة/ سحر: عباد الشمس، نشر منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، دمشق 1984.

27 ـ خليفة/ سحر: لم نعد جواري لكم، دار الآداب، بيروت 1988.

28 ـ الخميس/ أميمة: والضلع حين استوى، دار الأرض، الرياض 1413هـ.

29 ـ خياطة/ محمد وحيد: المرأة والألوهية، دار الحوار، اللاذقية 1984.

30 ـ روز/ ستيفن (وآخرون): علم الأحياء والايديولوجيا الطبيعية البشرية، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، عالم المعرفة، الكويت (نيسان 1990).

31 ـ الزركلي/ خير الدين: الأعلام، نشر المؤلف، بيروت 1969.

32 ـ زكريا/ فؤاد: دراسة لجمهورية أفلاطون، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967.

33 ـ زيادة/ مي: كلمات وإشارات، مؤسسة نوفل، بيروت 1975.

34 ـ زيادة/ مي: المؤلفات الكاملة، جـ1جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت 1982.

35 ـ زيادة/ مي: المؤلفات الكاملة، جـ2، مؤسسة نوفل، بيروت 1975.

36 ـ زيدان/ جوزيف: مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

37 ـ السعداوي/ نوال: الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1974.

38 ـ السمان/ غادة: حب، منشورات غادة السمان، بيروت 1974.

39 ـ السمان/ غادة: عيناك قدري، منشورات غادة السمان، بيروت 1977.

40 ـ السمان/ غادة: لا بحر في بيروت، دار الآداب، بيروت 1975.

41 ـ السمان/ غادة: ليل الغرباء، دار الآداب، بيروت 1975.

42 ـ السيوطي/ جلال الدين ـ نزهة الجلساء في أشعار النساء، ت. سمير حسين حلبي مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة 1989.

43 ـ عاشور/ رضوى: غرناطة، دار الهلال، القاهرة1994.

44 ـ عالم/ رجاء: 4/ صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1987.

45 ـ عالم/ رجاء: نهر الحيوان، دار الآداب، بيروت 1994.

46 ـ عباس/ إحسان: عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، دار الشروق، عمان، الأردن 1988.

47 ـ عبد الفتاح/ سيد صديق: روائع من أقوال الفلاسفة والعظماء في المرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة. د.ت.

48 ـ العظم/ صادق جلال: في الحب والحب العذري، دار الجرمق، دمشق د.ت.

49 ـ عفيفي/ عبد الله: المرأة العربية في ظلال الإسلام، دار الكاتب العربي، بيروت د.ت.

50 ـ العقاد/ عباس محمود: فصول من النقد، اختيار محمد خليفة التونسي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ومكتبة المثنى، بغداد د.ت.

51 ـ العقاد/ عباس محمود: مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب العربي، بيروت 1966.

52 ـ الغذامي/ عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985 (دار سعاد الصباح، القاهرة/ الكويت 1992).

53 ـ غصوب/ مي: المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، لندن 1991.

54 ـ فارمر/ ليديا هوايت: أشهر ملكات التاريخ، دار الكاتب العربي، بيروت.

55 ـ فروم/ أريك: اللغة المنسية ـ مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ بيروت 1992.

56 ـ فوكو/ ميشيل: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 1986.

57 ـ القلماوي/ سهير: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة1966.

58 ـ لحمداني/ حميد: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء 1993.

59 ـ المانع/ سميرة: الثنائية اللندنية، د.ن، لندن1979.

60 ـ مجهول المؤلف: ألف ليلة وليلة 1 - 4، المكتبة الثقافية، بيروت 1981.

61 ـ محمود/سامي: ترويض المرأة، المركز العربي للنشر والتوزيع، الإسكندرية د.ت

62 ـ مختار/آمال: نخب الحياة، دار الآداب، بيروت 1993.

63 ـ مراد/ميشال: روائع الأمثال العالمية، دار المشرق، بيروت.1986

64 ـ مرنيسي/فاطمة: الحب في حضارتنا الإسلامية، الدار العالمية، بيروت 1984.

65 ـ مرنيسي/فاطمة: المرأة والسلط (إشراف فاطمة المرنيسي)، الفنك، الدار البيضاء د.ت.

66 ـ مستغانمي/أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت 1993.

67 ـ الملائكة/نازك: محاضرات عن علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة.1965

68 ـ الموسوي/محسن جاسم: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، مركز الإنماء القومي، بيروت 1986.

69 ـ الميداني/أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، ت. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت د.ت.

ب ـ الإنجليزية:

1 - Barber, Jill and Rita E. Watson: Sisterhood Betrayal, St martin's press, New York 1991.

2 - Berger, John: Ways of seeing, London, Penguin Book 1972.

3 - Buck, Claire (ed): The Bloomsbury Guide to Women's Literature, Prentice Hall General Reference, New York 1992.

4 - Burroughs, C.B. and Ehrenreich, J.D: Reading The Social Body, University of lowa press 1993.

5 - Chambers, Ross: Story and Situation, Narrative Seduction and the Power of Fiction, University of Minnesota press, Minneapolis 1984.

6 - Chambers, Ross: Room for Maneuver, Reading opposition and Narrative, The University of Chicago press 1991.

7 - Cohen, Ralph(ed): The Future of Literary Theory, Routledge, New York 1989.

8 - Culler, Jonathan: On Deconstrection Theory and Criticism after structuralism, Ithaca, New York 1982.

9 - Donovan, Josephine(ed): Feminist Literary criticism, Explorations in Theory, The University press of Kentucky 1989.

10 - Estes, Clarissa Pinkola: Women who run with the wolves - Contacting The power of the wild woman - Rider: London 1992.

11 - Fetterly, Judith: The Resisting Reader, a FeministApproach to American Fiction, Indiana University press, Bloomington 1978.

12 - Flynn, Elizabeth, and Patrocinio Schuweickart(ed): Gender and Reading, The Johns Hopkins, University press, Baltimore 1973.

13 - Foucault, Michel: The Order of Things, vintage Books, New York 1973.

14 - Foucault, Michel: Madness and Civilization, trans. by R. Howard, Random House 1965.

15 - French, Marilyn: The War against Women, Ballantine Books, New York 1992.

16 - Gibaldi, Joseph: Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures, The Modern Language Association of America, New York 1992.

17 - Jung, Carl: The portable Jung, ed. by J. Campbell Penguin

Books Middlesex, England 1982.

18 - Kauffman, Linda(ed): Gender and Theory - Dialogues on Feminist Criticism, Basil Blackwell, Oxford 1989.

19 - Kristeva, Julia: Revolution in Poetic Language, Columbia University press, New York 1984.

20 - Moniefiore, Jan: Feminist and Poetry Pandora, London 1994.

21 - Mulvey Laura: Visual and other pleasures, Indiana Iniversity press, Bloomington 1989.

22 - Graves, Robert (Intr.): New Larousse Encyclopedia of Mythology Hamlyn, London - New York 1974.

23 - Ostriker, Alicia: Writing like a Woman, University of Michigan press, Ann Arbor 1991.

24 - Stimpson, Catharine: Woolf's Room, our project: The Building of Feminist Criticism, published in R. Cohen: The Future of Literary Theory (See n.7).

25 - Thomas, Brook: The New Historicism, Princeton University press 1991.

26 - Todorov, Tzvetan: The Fantastic, trans. by R. Howard The press of Case Western Reserve University Cleveland / London 1973.

27 - Todorov, Tzvetan: The poetics of prose, trans. by R. Howard Cornell University press Ithaca, New York 1980.

فهرس الموضوعات

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 1985 (دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت 1993.

2 ـ تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ـ دار الطليعة ـ بيروت 1987

3 ـ الصوت الجديد القديم ـ بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1987(دار الأرض ـ طبعة ثانية ـ الرياض 1991).

4 ـ الموقف من الحداثة ـ دار البلاد. جدة 1987 (الرياض ـ طبعة ثانية ـ 1992).

5 ـ الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب. بيروت 1991

6 ـ ثقافة الأسئلة ـ مقالات في النقد والنظرية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 1992(دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت1993)

7 ـ القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء1994

8 ـ المشاكلة والاختلاف ـ قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف ـ المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1994

9 ـ رحلة إلى جمهورية النظرية ـ مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي ـ الشركة السعودية للأبحاث. جدة 1995

المرأة واللّغة

هل انحازت اللغة إلى الرجل..؟ وهل تم تذكير اللغة تذكيراً نهائياً..؟ أم أن هناك مجالاً للتأنيث..؟

لقد خرجت المرأة عملياً من مرحلة الحكي ودخلت إلى زمن الكتابة، ولكنها تدخل أرضاً معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية. والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص، إذ إن السيادة النصوصية محتكر ذكوري، وتأتي المرأة بوصفها ناتجاً ثقافياً جرت برمجته وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر والشرط المذكر، ولذا فإن المرأة تقرأ وتكتب حسب شروط الرجل. فهي ـ إذن ـ تتصرف مثل الرجل، أو بالأحرى تسترجل. وكما نادت مي زيادة في خطابها إلى باحثة البادية، حيث تقول: (نحن في حاجة إلى نساء تتجلى فيهن عبقرية الرجال).

إنها تطلب عبقرية الرجال لأنها لا تملك نموذجاً لشيء يمكن أن يسمى بعبقرية النساء.

فهل أصبح (الاسترجال) هو طريق المرأة الأوحد في معركة الثقافة..؟ أم أن حلولاً أخرى تختبيء في ضمير اللغة وتنتظر المرأة كي تحفر عنها..؟

إن طريق المرأة إلى موقع لغوي إبداعي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع (الفحولة) وتنافسها من خلال كتابة تحمل سمات (الأنثوية) وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استرجال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحاً إبداعياً بإزاء مصطلح (الفحولة).

هذا سؤال تطرحه هذه الدراسة وتبحث فيه وعنه.



المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت ـ لبنان
ص.ب 4006 ـ الدار البيضاء ـ المغرب